

Lasse Nordheim

På randen av en annen virkelighet

En lesning av Jan Kjærstads *Rand*



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap (LIT4390)
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Universitetet i Oslo, høst 2005

Sammendrag

I denne oppgaven ligger hovedfokuset på *Rand* og dens postmoderne og metafiksjonale aspekter. Det første punktet som gjennomgås, er romanens slektskap med og parodiering av den tradisjonelle detektivfortellingen. I *Rand* får imidlertid ikke drapssaken noen løsning, slik den alltid får i den klassiske detektivberetningen, noe som fører til en erkjennelse av at ingenting er mulig å løse i dens postmoderne verden.

Hovedsak i avhandlingen er imidlertid effektene av romanens metafiksjonale form: Gjennom parodi og andre selvbevisste strategier retter teksten oppmerksomheten mot seg selv og sin egen konstruksjon og fiksjonalitet. Men *Rand* har også en mer utadrettet side, og ved hjelp av blant annet hyperrealistiske metoder tematiserer og problematiserer den forholdet mellom fiksjon og virkelighet.

Til slutt i oppgaven betrakter jeg romanen fra to andre vinkler. Først ser jeg *Rand* i sammenheng med 1800-tallets dekadanselitteratur og denne retningens verdioppløsningstematikk; deretter konsentrerer jeg meg om motiv- og moralproblematikken, og forsøker å finne en ”forklaring” på hovedpersonens morderiske handlinger. Denne ”forklaringen”, hevder jeg, finnes i estetikken og i opplevelsen av det sublime.

Innhold

1	Innledning	7
1.1	Handling og komposisjon	7
1.2	Jan Kjærstad: biografi og bibliografi	8
1.3	Fortelleren	9
1.4	Rammefortellingen	10
1.5	Fiksjon og virkelighet	11
1.6	Postmodernisme og metafiksjon	11
1.7	Målsetting og oppbygning	14
2	Mord og metafysikk	16
2.1	Morderen som etterforsker	16
2.1.1	Den klassiske detektivfortellingen	16
2.1.2	Den postmoderne detektivromanen	17
2.1.3	Den deformerte kriminalromanen	18
2.2	Hva er et menneske?	18
2.2.1	Ofrene – koder til det ukjente	19
2.2.2	En verden av forbindelser	21
2.2.3	Detektivmønsteret	23
2.3	Løsningen	25
3	Det nye i det gamle: repetisjon, intertekstualitet og parodi	27
3.1	Produktmimesis og prosessmimesis	27
3.2	Konstruksjon som dekonstruksjon	28
3.2.1	Repetisjon på det narrative planet	29
3.2.2	Figurdannelsen: mønster istedenfor realistiske personer	33
3.2.3	Lesningens paradoks	35
3.3	Intertekstualitet	36
3.3.1	<i>Hamlet</i> : ”Hva er et menneske?”	37
3.3.2	<i>Heart of Darkness</i> : fortellemåte og reisemotiv	38
3.3.3	<i>Den fremmede</i> : det uforståelige motiv	41
3.4	Parodiske strukturer	41
3.4.1	Detektivfortellingen	43
3.4.2	Science fiction	45
3.4.3	Spill	48
3.4.4	Erotikk	50
3.4.5	Computerstruktur	51
4	Fiksjon, språk og virkelighet	55
4.1	Språk og virkelighet	55
4.2	Medievirkeligheten	55
4.2.1	Hypervirkelighet	56
4.2.2	Narrativisering og fiktivisering	56
4.3	Språket	58
4.3.1	Språkets begrensninger og muligheter	58
4.4	Hyperrealisme	61
4.4.1	Detaljfiksering, intertekstualitet og mise-en-abyme	62
4.5	Ontologisk pluralisme	64
4.5.1	Engelen	64
4.5.2	Fjernsynet	66

5	Dekadanseperspektivet	69
5.1	På jakt etter mening	69
5.2	De konstituerende verdienes oppløsning	69
5.3	De tapte verdiene	71
5.3.1	Historien	72
5.3.2	Etikken og religionen	73
5.3.3	Språket	73
5.3.4	Identiteten	74
5.4	Stirb und werde	74
5.5	Kaos og kosmos	78
6	Etikk og estetikk	81
6.1	Den motivløse morderen	81
6.2	Epifanisk begjær	81
6.3	Hovedpersonen: sinnssykt menneske eller krystallisk komposisjon?	83
6.4	Det sublimes betydning for etikken	84
6.5	Det sublime i det hverdagslige	86
6.6	Møtet med den Andre	87
6.6.1	Levinas: møtet med et ansikt	88
6.6.2	Buber: Det evige Du	89
6.7	Det ondes estetikk	91
7	Avslutning	95
7.1	Oppsummering	95
7.2	Forløsningen	96

Takk

Jeg vil takke Grete og Gunnar Nordheim for gode innspill og fremragende korrekturleserarbeid, samt god forpleining under siste del av skrivefasen. Takk også til Hans H. Skei for eminent veiledning da innleveringen nærmet seg, og til Arne Thorvaldsen for nyttige telefonsamtaler. Og sist, men ikke minst, vil jeg takke Regine Venheim for uvurderlig støtte under hele arbeidet.

1 Innledning

1.1 Handling og komposisjon

I romanen *Rand* av Jan Kjærstad møter vi en seriemyrdende, anonym hovedperson som, gjennom sine egne notater, skildrer hvordan han brutalt og uten moralske betenkeligheter dreper seks tilfeldige mennesker i Oslo på slutten av 1980-tallet. Forut for selve drapene fører han en samtale med hvert av ofrene, og i løpet av denne samtalen – som i kraft av sin springende og uforutsigbare karakter virker svært pirrende på morderens sanseapparat – får han en transcenderende opplevelse som *både* lar han skimte en flik av en annen, større virkelighet *bak* sin egen, fysiske verden og gir ham en følelse av å erfare noe hellig.

Mellom hvert av mordene vandrer hovedpersonen omkring i Oslo bys gater og parker og reflekterer over meningen med og mulige sammenhenger mellom dødsfallene. Særlig godt liker han seg i Botanisk Hages sansestimulerende omgivelser; hit tar han ofte med seg avisen for å finne ut hva mediene skriver om drapene og hvor langt politiet har kommet i etterforskningen av den saken som etter hvert får navnet Engelen-saken.

Til tross for at politiet setter inn alt de har av ressurser, har de, på grunn av mordenes irrasjonelle og tilfeldige karakter, enorme vanskeligheter med å løse saken. Dette får hovedpersonen, som arbeider som programmerer i et datafirma, til å slutte i denne jobben og søke på en stilling i politiet, hvor han kan bidra i etterforskningen av sine egne drap. Han får jobben, og snart befinner han seg ved sjef-etterforsker Theo Zakariassens side i jakten på morderen.

På romans siste sider er politiet fortsatt uendelig langt unna en løsning på saken, i betydningen ”å finne morderen”. Likevel ender romanen i en atmosfære som kan se ut som ren harmoni og idyll. Hovedpersonen befinner seg i Zakariassens leilighet i Holmenkollåsen, hvor han nyter en longdrink til tonene av Count Basies storband. Men avslutningen er heller ikke uten ironi og tvetydighet, idet hovedpersonen, med lighteren til et av ofrene, tenner Zakariassens sigar – en sigar sjef-etterforskeren etter ryktene å dømme aldri tenner før saken er løst.

Hovedpersonen er en slags Dr. Jekyll og Mr. Hyde-karakter. I dagliglivet er han, skal vi tro kona Ingeborg og kollegene på arbeidsplassen hans, en helt vanlig mann. Han er som nevnt gift, har to barn, trygg jobb og god økonomi. Men når mørket faller på, blir han en

kaldblodig morder som ikke bare tar livet av sine ofre, men som også beskriver disse drapene i et samvittighetsløst og euforisk stemmeleie.

Romanen er bygd opp av tre deler, hvorav hver del består av åtte kapitler. Det er imidlertid kun i de to første delene drapene skjer. I tredje og siste del møter vi isteden hovedpersonen i rollen som etterforsker. Mot slutten av denne delen begås et nytt mord. Det er imidlertid ingenting som tyder på at hovedpersonen står bak dette.

1.2 Jan Kjærstad: biografi og bibliografi

Jan Kjærstad er født 6. mars 1953 i Oslo, og har embetseksamen i teologi fra UiO. Men istedenfor å bli prest, noe han etter hvert forsto var helt uaktuelt for ham, begynte han å skrive; først en novellesamling, deretter romaner og essays. I tillegg har han gitt ut to billedbøker.

For sine bøker har Kjærstad fått en rekke priser: Kritikerprisen i 1984, Aschehougprisen i 1993 og Henrik Steffens-prisen i 1998. Høydepunktet kom imidlertid i 2001, da han mottok Nordisk Råds litteraturpris for romanen *Oppdageren*, som utgjør tredje og siste del i hans trilogi om TV-personligheten Jonas Wergeland. Ved siden av forfatteryrket arbeidet Kjærstad fra 1985 til 1989 som redaktør i litteraturtidsskriftet *Vinduet*, hvor han gjorde seg bemerket ved, i langt større grad enn tidligere, å åpne for litteraturteori og postmoderne filosofi.

Rand ble utgitt i 1990 og er Jan Kjærstads fjerde roman. Han debuterte med novellesamlingen *Kloden dreier stille rundt* i 1980. Men det var *romanen* som skulle bli hans sjanger: *Speil. Leseserie fra det 20. århundre* kom i 1982, *Homo falsus eller det perfekte mord* i 1984, og *Det store eventyret* i 1987. Deretter kom *Rand*, før han startet på det som til nå er hans mest omfattende arbeid: Wergeland-trilogien, med bøkene *Forføreren* (1993), *Erobreren* (1996) og *Oppdageren* (1999). Etter årtusenskiftet har Kjærstad skrevet enda to romaner: *Tegn til kjærlighet* (2002) og *Kongen av Europa* (2005). Han har også, siden slutten av 1980-tallet, gitt ut de tre essaysamlingene *Menneskets matrise* (1989), *Menneskets felt* (1997) og *Menneskets nett* (2004), samt to billedbøker for barn – *Jakten på de skjulte vaffelhjertene* (med illustrasjoner av Vivian Zahl Olsen, 1989) og *Hos Sheherasad, fantasiens dronning* (med illustrasjoner av Judith Allan, 1995).

1.3 Fortelleren

I *Rand* fungerer hovedpersonen også som forteller. I en dagbok- eller journalignende tekst beskriver han – eller forsøker å beskrive – sine opplevelser i et så presist språk som mulig. ”Jeg vet ikke,” sier han i begynnelsen av romanen, ”hvorfor jeg har forsøkt å skrive ned alt dette – og så *nøyaktig* som mulig. Jeg bare har på følelsen at jeg bør gjøre det” (22¹). Likevel er teksten full av brudd: tankestreker, omformuleringer og avbrutte setninger. Han skriver i et språk som kan synes å være i full oppløsning.

Jeg-personen spiller en slags dobbeltrolle i romanen. På den ene siden er han forteller: Han formidler en handling for leseren. Gjennom sine ”dagboknotater” beretter han historien om en seriemorder i Oslo som ender opp med å etterforske sine egne mord. På den annen side er han hovedpersonen, det vil si en aktiv deltaker, i den samme beretningen. En slik person, som *både* deltar i handlingen og i utformingen av tekstens handlingsstruktur, og som fungerer som forteller i den samme teksten, kalles gjerne en *personal forteller*.

En slik forteller skiller seg fra den autorale varianten, det vil si den typen forteller som ikke deltar i handlingen, ved at han har et annet *motiv* for å berette det han faktisk beretter. ”For ein forteljar som er person,” skriver Franz K. Stanzel om den personale fortelleren, ”er denne motivasjonen eksistensiell; den er direkte knytt til dei praktiske erfaringane hans, til stemningane og behova hans [...] For ein tredjepersons-forteljar eksisterer det derimot inga slik eksistensiell drivkraft” (Lothe 1994: 32).² Forteller-karakteren i Kjærstads roman er, i kraft av sin dobbeltrolle, også en som *erfarer* noe. Han ikke bare beretter om en verden; han er også engasjert og involvert i denne verdenen. De erfaringene fortelleren gjør seg, er imidlertid ikke noe som blir direkte formidlet til leseren. De foregir å være skrevet ned i etterkant, vel å merke kun få timer etterpå. Dette kalles etterstilt narrasjon.

For hovedpersonen er ikke narrasjonen en før-refleksiv opplevelse; den er snarere *refleksjon*: ”Jeg må skrive det ned fordi jeg aldri vil kunne fortelle det til noen,” hevder fortelleren med klar hentydning til sine opplevelser, et sted nokså tidlig i teksten (51). Han bruker altså narrasjonen som et instrument for refleksjon. Det er også den eneste refleksjonsmåten han vet om. Som han uttrykker det helt i slutten av romanen:

Jeg har selvfølgelig visst det hele tiden. At ord er et utilstrekkelig redskap. Det er ingen oppdagelse. Det har vært utgangspunktet. [...]

Jeg overveier om jeg skal gi opp skriften, lete etter noe annet. Men finnes det noe annet? Og hvis jeg gir opp skriften – må jeg ikke da gi opp å forstå disse opplevelsene, forstå det egentlige –

¹ Når ikke noe annet er oppgitt, refererer sidetall i parentes til *Rand*.

² Se Franz K. Stanzel: *A Theory of Narrative*, Cambridge 1986, s. 93.

Jeg burde kanskje brenne dette. Eller legge det på et sted der det aldri vil bli funnet. Iallfall ikke av mennesker. (242)

1.4 Rammefortellingen

Dette bringer oss over på et annet viktig punkt: rammefortellingen. Når fortelleren reflekterer slik han gjør i tekstutdraget ovenfor, er ikke dette bare for å understreke den funksjonen skriften eller narrasjonen har i hans forsøk på å forstå det han opplever i løpet av romanen. Det uttrykker nemlig også et hint om at vi her har å gjøre med en tekst med flere nivåer og dimensjoner.

På de aller første sidene i boken (faktisk allerede *før* den siden hvor det står ”Jan Kjærstad: *Rand*”) presenteres vi for to bilder. På det første ser vi et utsnitt av verdensrommet, hvor en pil peker mot en av de planetene som er minst, altså lengst borte; den peker mot Jorden. På det andre bildet har perspektivet forandret seg; her er det verden – vår egen *jordiske* verden – vi ser. Også her ser vi en pil; denne peker mot Norge. Deretter, på siden før innledningen av romanens første del, støter vi på et slags forord. Men dette ”forordet” er skrevet på et uleselig språk, med mystiske bokstaver, eller tegn, som gir leseren en følelse av å stå overfor noe totalt fremmed og ukjent. På bokens nest siste side, det vil si etter at selve narrasjonen er avsluttet, finner vi noe som ligner på en ordliste. Her oversettes tolv av de begrepene vi har møtt på under lesningen, fra norsk til det fremmede språket vi så i innledningen: hval, hotell, annerledes, alfabet, vulva, abstrakt, samvittighet, tre, løsning, Norge, orgasme, som om. På den siste siden finner vi nok et bilde av verden med en pil mot Norge; dette er identisk med verdenskartet i innledningen.

Hva disse underlige tegnene og bildene skal bety, er ikke poenget her.³ Poenget er snarere den undringen og den følelsen av fremmedhet de skaper hos leseren. De indikerer dessuten at vi her har å gjøre med en tekst som – til tross for at den er skrevet av et menneske – er utgitt av ikke-menneskelige, utenomjordiske vesener. Dette gir romanen et preg av science fiction.

Vi ser også tegn i selve fremstillingen på at manuskriptet, det vil si romaneteksten, kan være funnet og utgitt av ikke-menneskelige vesener: Når beretningen går mot slutten,

³ I Bjarne Markussens doktoravhandling *Romanens optikk* får vi vite om det mystiske forordet i *Rand* at det ”er satt med vest-armensk skrift, snudd opp-ned og speilvendt. En oversettelse foretatt av Svein Nestor viser at det er sakset fra en historisk fremstilling. Det forteller om den armenske kirkens lange kamp mot sassanidene og senere mot muslimene, en kamp som hentet avgjørende impulser fra et historisk epos forfattet av Yeghishe. Etter alt å dømme siktes det her til *Vardan og den armenske krigen*. En politisk-religiøs fortelling ligger med andre ord skjult i romanens forord” (Markussen 2003: 83).

bryter nemlig en eller annen overordnet instans inn og ”sensurerer” deler av teksten ved hjelp av små og store sorte felter.

1.5 Fiksjon og virkelighet

”Det finnes kulturer,” hevder etterforskningsleder Theo Zakariassen et sted i *Rand*, ”som ser virkeligheten som scenetepper bak hverandre, slør på slør, tablåer på tablåer. Hva om du kunne dytte over ende disse virkelighetene, som en uendelig rekke med dominobrikker. Hva fikk du da se?” (246)

Zakariassens ontologiske problemstilling representerer et hovedtema både i *Rand* spesielt og i postmodernistisk litteratur generelt. I boken *Constructing Postmodernism* benytter litteraturforskeren Brian McHale formalistenes dominant-begrep som grunnlag for en forståelse av et skifte fra epistemologiske spørsmål i modernismen til ontologiske i postmodernismen (McHale 1992: 146–147). ”Et skifte fra det som angår å vite og å forstå til det som gjelder *væren* inntreffer,” skriver Hans H. Skei i boken *På litterære lekeplasser*, ”og selve tekstens ontologiske status blir gjenstand for usikkerhet [...]” (Skei 1995: 51). Dette bidrar til å gjøre romanens slutt en smule mer forståelig. Som Zakariassen selv uttrykker det i en sentral formulering: ”Av og til lurte jeg på om det ikke er andre spørsmål ved denne saken som det er viktigere å få løst enn å finne morderen” (214).

Når jeg hevder at *Rand* er en roman som er opptatt av ontologiske spørsmål, er det ikke dermed sagt at disse spørsmålene kun retter seg inn mot en ytre, ”virkelig” verden. Den er nemlig like mye, eller kanskje mer, opptatt av det som har med språkets og fiksjonens muligheter til å skape sine egne, fiktive verdener å gjøre. En slik roman, som først og fremst er interessert i sine egne narrative og språklige prosesser, kalles en *metafiksjon*.

”Romanen *Rand* är,” oppsummerer Bo G. Jansson i boken *Postmodernism och metafiktion i Norden*,

på en och samma gång för det första en populärlitterär (och delvis absurt verklighetsfrämmande) detektivroman och science fiction-berättelse samt vidare och för det andra också i stora stycken en starkt realistisk och verklighetsnära storstadsskildring. Men dessutom, och för det tredje, är *Rand* en filosofisk berättelse eller metafiktion om en förment jordisk verklighet (en serie mord i Oslo) som efter hand förvandlas till text och berättelse i händerna på varelser tillhörande en främmande civilisation och planet. (Jansson 1996: 116)

1.6 Postmodernisme og metafiksjon

Innenfor det som gjerne kalles postmoderne eller postmodernistisk litteratur, og som *Rand* kan ses som en del av, står, som McHale er inne på, ontologiske spørsmål i en særstilling.

Denne typen litteratur, hevder McHale, er "fiction whose formal strategies implicitly raise issues of the mode of being of fictional worlds and their inhabitants, and/or reflect on the plurality and diversity of worlds, whether 'real,' possible, fictional, or what-have-you" (McHale 1992: 147). I postmodernismen spør ikke litteraturen, som den gjorde i modernismen: "How can I interpret this world of which I am part? And what am I in it?" Den spør snarere: "Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?" (McHale 1992: 146).⁴

Postmodernismens mest karakteristiske litteraturform er metafiksjonen. Eller som Hans H. Skei uttrykker det i boken *På litterære lekeplasser*: "Et minste felles multiplum, en minimal distinktiv faktor for postmodernismens litteratur, kan være nettopp begrepet 'metafiksjon'" (Skei 1995: 30). Metafiksjon er, som jeg allerede har vært inne på, en selvbevisst og selvopptatt litteraturtype som er mer opptatt av sin egen status som språk og tekst enn den er av å etterligne en ytre virkelighet. Litteraturforskeren Patricia Waugh skriver om metafiksjon at den representerer

a celebration of the power of the creative imagination together with an uncertainty about the validity of its representations; an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions; a pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality; a parodic, playful, excessive or deceptively naïve style of writing. (Waugh 1984: 2)

Mer presist er dette en litteraturform som

self-consciously and systematically draws attention to its own status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary text. (Waugh 1984: 2)

Til tross for at metafiksjonale tekster kan være svært ulike, har de, ifølge Waugh, det til felles at "they all explore a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction" (Waugh 1984: 2).

En annen litteraturforsker, Linda Hutcheon, har en annerledes tilnærming til metalitteraturen. I boken *Narcissistic Narrative* tar hun utgangspunkt i Ovids Narcissus-myte og hevder at metafiksjon eller narsissistisk litteratur ikke er noe nytt, men at det tvert imot er en integrert del av romantradisjonen slik den har utviklet seg fra Cervantes og fremover: "If self-awareness is a sign of the genre's disintegration," sier hun ironisk, "then the novel began

⁴ McHale bygger på Dick Higgins' skille mellom "cognitive art" og "postcognitive art". Se Dick Higgins: *A Dialectic of Centuries*, New York 1978, s. 101.

its decline at birth” (Hutcheon 1985: 18). Vår egen tids metafiksjon, hevder hun, skiller seg imidlertid fra den tradisjonelle varianten ”in its explicitness, its intensity, and its own critical self-awareness” (Hutcheon 1985: 18).

Postmodernisme er ikke bare navnet på en litterær stilretning. Det er også betegnelsen på en kulturtilstand som er uløselig knyttet til denne stilretningen. For å sette *Rand* inn i en samfunnsmessig eller kulturell kontekst, velger jeg derfor, ved hjelp av Jean-François Lyotards teorier, kort å skissere noen hovedtendenser i det som ofte bare kalles *det postmoderne*.

Lyotard er kanskje postmodernismens fremste filosof. Han beskriver det han kaller *den postmoderne tilstand* ved å knytte an til Wittgenstein og hans teori om *språkspill*. ”Poenget her,” skriver idéhistorikeren Espen Schaanning, ”går kort fortalt ut på at språket ikke primært er et tegnsystem som betegner tingene i verden, men et ’spill’ som brukerne deltar i hver gang de bruker det” (Schaanning 2000: 25). I den postmoderne tilstand, hevder Lyotard, er ikke modernitetens store og meningsskapende konstruksjoner lenger gyldige. Opp mot det han kaller modernitetens ”store fortellinger” eller ”metafortellinger” (”grands récits”, ”métarécits” eller ”métanarratifs”), setter han postmodernismens ”små fortellinger” (”les petits récits”). I moderniteten fungerte ”de store fortellingene” legitimerende i forhold til de små fortellingene. I postmodernismen, derimot, går troen på de store legitimeringsdiskursene i oppløsning; her regjerer de heterogene språkspillene eller de små fortellingene, med deres lokale eller regionale sannheter. Det skjer med andre ord en oppvurdering av det heterogene. Lyotards løsning, hevder kommunikasjonsteoretikeren Norbert Bolz, lyder slik:

krig mot helheten, oppdagelse av det inkommensurable, mobilisering av *différends*. Det som i det moderne syntes å være uhelbredelig språkforvirring, som skulle underkastes en stor diskurs, slipper krampen i en flerhet av språkspill. Det postmoderne tenker seg Babel som en lykkelig by. (Bolz 2003: 131)

Per Thomas Andersen gir, i doktoravhandlingen *Dekadanse i nordisk litteratur 1880–1900*, en god oppsummering av postmodernismens vesen:

Postmodernismen kjennetegnes av at ”de sidste rester af trosgenstande, de sidste store helheder, og fortellinger, der gav retning og mening til historien, har mistet deres troværdighed”. Og når ”Den store Sandhed” bakenfor den umiddelbare virkelighet er borte, innebærer det kort sagt at ”væren er i fremtrædelsen”. Alt er overflate, simulakrum, dekorasjon [...] Alt er diskurser, og alle diskurser er i prinsippet like-gyldige. Virkeligheten konstitueres ikke lenger ved hjelp av kjerneverdiens metafysikk,

men identifiseres med overflaten, dekorasjonen eller med ”fremtrædelsens spil”.⁵ (Andersen 1992: 17–18)

1.7 Målsetting og oppbygning

Rand er en komplisert roman. Den kommuniserer på en rekke nivåer samtidig, og gjør det dermed vanskelig – for ikke å si umulig – for leseren å fastslå et endelig meningsinnhold eller en entydig tematikk.⁶ På en måte er den en slags miniatyrversjon av Lyotards postmoderne verden, hvor det finnes en mengde språkspill eller ”små fortellinger”, men hvor ingen av disse kan legitimeres av noen overgripende metadiskurs. Dette gir teksten et uoversiktlig, men desto mer fascinerende preg.

Når jeg i det følgende skal foreta en lesning av *Rand*, er det visse sider ved romanen som vil bli grundigere behandlet enn andre. Dette har hovedsakelig to årsaker: For det første er det selvsagt fordi jeg finner nettopp disse aspektene viktigere og mer interessante enn tekstens øvrige aspekter. For det andre er det fordi det er enkelte av disse sidene som regelrett overses i det meste som er skrevet om *Rand* siden den kom ut for femten år siden. Dette er sider som, med Hutcheons ord, tilhører ”den andre store tradisjonen” – metafiksjonsdiktningen.

Rand er imidlertid en postmoderne, og dermed mer intenst selvbevisst, metafiksjon enn mange av de eldre verkene den slekter på. En gjennomgang av metafiksjonsaspektene ved romanen er plassert i kapittel 3 og 4 i denne avhandlingen. I forkant av disse to kapitlene har jeg – til tross for at nettopp behandlingen av romanens metafiksjonale sider må betraktes som avhandlingens hovedsak – plassert et kapittel hvor *Rand* blant annet settes inn i en postmoderne kontekst, i form av det som gjerne kalles den postmoderne eller metafysiske detektivfortellingen. Her vil dessuten verkets ledespørsmål – ”Hva er et menneske?” – bli gjennomgått.

I det første av de to metafiksjonskapitlene er det romanens ulike metoder for å understreke sin egen status som fiksjon og konstruksjon som diskuteres. Her gjør jeg først rede for hvilke narsissistiske strategier som kan sies å være benyttet i romanen for å få frem at den først og fremst, og når alt kommer til alt, kun er tekst og fortelling. Dessuten er spørsmålet om hvilke implikasjoner denne selvopptattheten og selvbevisstheten har for leseren, særdeles viktig. I det neste kapitlet flytter fokuset seg en smule. Det er fortsatt

⁵ Sitatene i Andersens tekst er hentet fra den danske filosofen Helmut Friis. Se Friis: ”Homo decorans og det postmoderne”. I: *Louisiana Revy*, 3, 1985.

⁶ I essayet ””Rand”bemerkinger i kalenderen” hevder Kjærstad at et av romanens mål er nettopp ”at meningen hele tiden skal glippe unna for leseren” (Kjærstad 1989: 65–79).

romanens metafiksjonale sider som står sentralt, men her viser jeg hvordan verket på ulike måter tematiserer og problematiserer forholdet mellom tekst, språk og fiksjon på den ene siden og den ”virkelige”, ytre virkeligheten eller verden på den andre siden.

På grunn av *Rands* mangefasettete og kompliserte karakter vil jeg til slutt i avhandlingen også se teksten fra to andre synsvinkler. I kapittel 5 griper jeg fatt i, og drøfter, det perspektivet Otto Hageberg anlegger på romanen i essayet ”Meining og meaningstap eller premoderne og postmoderne verdikriser”. Her leser han Kjærstads verk som en postmoderne variant av de romanene som ble til under dekadansestrømningen på slutten av 1800-tallet, og hevder å finne klare likhetstrekk mellom *Rand* og norsk litteraturhistories eneste reelle dekadanseroman: Arne Garborgs *Trætte Mænd*.

Helt til slutt, i kapittel 6, konsentrerer jeg meg om hovedpersonens påfallende mangel på både motiviske og etiske refleksjoner i forbindelse med mordene, og prøver å skissere noen mulige ”forklaringer” på romanens motiv- og moralproblematikk.

I gjennomgangen av de narsissistiske sidene ved *Rand* vil jeg benytte meg av teorier om postmodernisme og metafiksjon for å begrepsliggjøre og belyse disse aspektene. Noen av teoriene er allerede introdusert (se kapittel 1.5 og 1.6), men størsteparten av dem er spredd utover i teksten og presenteres underveis, det vil si når det er behov for dem. Dette sistnevnte gjelder også for de andre kapitlene.

2 Mord og metafysikk

2.1 Morderen som etterforsker

Politiet lykkes ikke i sine forsøk på å komme til bunns i Engelen-saken – en sak sjefetterforsker Zakariassen i churchillske vendinger betegner som ”en gåte pakket inn i et mysterium inni en hemmelighet” (153). Den mislykkede etterforskningen fører til en erkjennelse hos hovedpersonen av at han må ta saken i egne hender. Han slår fast: ”Noen må rydde opp i dette” (161). Han skaffer seg jobb i politiet og blir Zakariassens høyre hånd i etterforskningen av sine egne mord. Saken løses imidlertid aldri. Ved romanens slutt er politiet like langt unna en løsning på mordgåten som da de startet.

Romanens struktur – med dens innslag av mord og etterforskning – har et kriminallitterært preg over seg. I doktoravhandlingen *Romanens optikk* finner Bjarne Markussen tre ulike typer kriminallitteratur i *Rand*: Når oppmerksomheten rettes mot morderens psykologi er dette typisk for *forbrytterromanen* (eller kriminalromanen, som Markussen kaller den). Hovedkjennemerket ved ”the crime novel”, som den heter på engelsk, er at den problematiserer både jeget og verden, skyld og uskyld. Hovedpersonens dobbeltrolle som morder og etterforsker gir oss dessuten et innblikk i politiets arbeid. Dette innebærer at *Rand* også kan minne om *politiromanen*, som, ifølge Markussen, kan beskrives som en kriminalroman fortalt fra den andre – eller ”riktige” – siden av loven. Det er imidlertid en tredje variant som, med sin opptatthet av spørsmål om gjerningsmann og oppklaring, er mest tydelig til stede i *Rand: detektivfortellingen*.

2.1.1 Den klassiske detektivfortellingen

I artikkelen ”Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction” hevder litteraturforskeren Michael Holquist at detektivromanen fikk sin opprinnelse på 1800-tallet; nærmere bestemt i 1841, da Edgar Allan Poes *The Murders in the Rue Morgue* ble utgitt. Med denne boken introduserte Poe litteraturhistoriens første virkelige mesterdetektiv – C. Auguste Dupin. Holquist skriver: ”Against the metaphors for chaos, found in his [Poes] other tales, he sets, in the Dupin stories, the essential metaphor for order: the detective” (Holquist 1991: 141). I detektivfortellingen, slik den ble utformet av Poe, er poenget at hjernen, dersom den gis nok tid, kan forstå alt. Detektiven er en personifikasjon av

den rene logikk. Som Holquist uttrykker det: "There are no mysteries, there is only incorrect reasoning" (Holquist 1991: 141).

Det var imidlertid ikke før på begynnelsen av 1900-tallet, det vil si i modernismens tidsalder hvor alle de konstituerende verdiene ved tilværelsen (sannheten, Gud, identiteten, osv.) var i full oppløsning, at detektivfortellingen paradoksalt nok hadde sin gullalder. På denne tiden utviklet nemlig også en avantgardistisk, lite tilgjengelig litteratur seg – en litteratur som "essentially take[s] place in a country of the mind, inside" og som hadde sin bakgrunn i "parallels between archetypal occurrences of ancient myth and modern experience" (Holquist 1991: 145, 146). Det spesielle her, hevder Holquist, var at de to svært forskjellige litteraturtypene appellerte til den samme gruppen lesere: "The same people who spent their days with Joyce were reading Agatha Christie at night," skriver Holquist (1991: 147).

For de intellektuelle hadde detektivromanen en eskapistisk funksjon. Den representerte en fastholdelse av troen på at en løsning eller en oppklaring alltid er mulig, fordi alt, til syvende og sist, er underlagt menneskets forstand og rasjonalitet. Dermed uttrykker detektivfortellingen både et epistemologisk og ontologisk syn, hevder Per Thomas Andersen i essayet "Jungelen", hvor han tar for seg nettopp Holquists artikkel: "Det værende henger logisk sammen," skriver han, "selv om sammenhengen kan oppleves som mysteriøs og vanskelig å få øye på. Men den kan altså erkjennes av den kløktige hjerne, og det er fortsatt den rasjonelle tanke som er epistemologisk garantist" (Andersen 2003: 246).

2.1.2 Den postmoderne detektivromanen

Den postmoderne detektivsjangeren, som vi skal se at *Rand* er en del av, er annerledes. Her dreier det seg ikke, som Andersen uttrykker det, "om en sjanger som utvikler seg som en 'virkelighetsflukt-litteratur' ved siden av avantgarde-romanen. Det dreier seg om genreblanding" (Andersen 2003: 246–247).

Den postmoderne – eller metafysiske, som Holquist kaller den – detektivfortellingen bryter med den tradisjonelle detektivromanens rasjonalitet, noe som fikk postmodernisten Alain Robbe-Grillet til å betegne den som "en invertert detektivfortelling". Den er ikke-teleologisk, den har ikke som mål å samle alle trådene til slutt. Derfor gir den heller aldri noen løsning på mysteriet:

Vi får ingen oppklaring. Den rasjonelle tanke seirer ikke. Mysteriet er like stort eller større ved slutten av fortellingen som ved begynnelsen. Med andre ord: det værende er ikke lenger noe som henger logisk sammen, og den rasjonelle tanke er ikke lenger epistemologisk garantist. (Andersen 2003: 247)

I den postmoderne detektivfortellingen er det den menneskelige bevissthetens rasjonalitet som kommer under mistanke. ”If,” skriver Holquist, ”in the detective story, death must be solved, in the new metaphysical detective story it is *life* which must be solved” (Holquist 1991: 155). Her er det altså livet, og ikke døden, som må løses.

2.1.3 Den deformerte kriminalromanen

I kriminallitteraturen foregår det vanligvis ”et spill av handlinger og mothandlinger som leder frem til oppklaring: oppdagelser, skjuling av spor, avhør, falske forklaringer, osv.”

(Markussen 2003: 96). I *Rand* er imidlertid mordene så gjennomført irrasjonelle at etterforskningen ikke fører frem. De rasjonelle motivene etterforskerne leter etter, finnes ikke. Det skjer med andre ord en – for å bruke en betegnelse fra Bjarne Markussen – ”deformering av kriminalromanen” (Markussen 2003: 96).

I og med denne deformeringen flyttes oppmerksomheten bort fra oppklaringen av drapssaken og rettes isteden mot en problemstilling av erkjennelsesfilosofisk art, ”sentrert,” som Markussen uttrykker det, ”om forholdet mellom slumpetreffet og fornuften” (Markussen 2003: 96). Dessuten flyttes fokuset fra romanens temporale til dens spatiale dimensjon: For når sporene til stadighet feiltolkes, bremses sakens utvikling. Isteden, påpeker Markussen, fokuserer teksten på hovedpersonens vandring omkring i Oslo, ”hvor detaljerte skildringer av steder og situasjoner veksler med refleksjoner over tingenes tilstand” (Markussen 2003: 97).

Feilen etterforskerne gjør, er ”å plotte sporene inn i imaginære narrative skjema, hvor forbryteren antas å være et rasjonelt handlende vesen med overveiende ’onde’ eller ’syke’ egenskaper” (Markussen 2003: 109). Politiets menneskesyn er altfor enkelt og naivt til at de kan fange morderen. Men når alt kommer til alt, er det heller ikke *det* som er det viktigste. Som sjef-etterforsker Zakariassen sier det i en sentral formulering: ”Av og til lurere jeg på [...] om det ikke er andre spørsmål ved denne saken som det er viktigere å få løst enn å finne morderen” (214).

2.2 Hva er et menneske?

De ”andre spørsmål” Zakariassen peker på, er blant annet knyttet til erfaringsdannelse og menneskesyn; de er av filosofisk og antropologisk karakter. Særlig det siste er et tema som går igjen i hele Kjærstads forfatterskap. I *Rand* gjennomføres på mange måter en systematisk og detektivaktig undersøkelse av hva et menneske er. Dette understrekes ved at spørsmålet ”hva er et menneske?” sies rett ut i teksten. ”Etterforskningen dreier,” som Markussen

uttrykker det, ”fra spørsmålet om *hvem* morderen er, til hvem morderen *er*” (Markussen 2003: 110).

2.2.1 Ofrene – koder til det ukjente

Møtene med ofrene gjør det nødvendig for hovedpersonen å ”ta opp flere ting til kritisk vurdering, ikke minst mitt konvensjonelle menneskesyn” (91). Hvert av morderens ofre står for en menneskelig praksis som illustrerer hovedpersonens prosjekt; et prosjekt som særlig kommer til syne fra han begynner i jobben som etterforsker. Dette er Kjærstad selv inne på i essayet ”’Rand’bemerkninger i kalenderen”: ”Ofrene,” skriver han, ”fører hovedpersonen gjennom hele antropologiens sirkel av spørsmålsstillinger: Grenseoppgangen mot dyreriket, forholdet til naturen, de vidt forskjellige kulturene, den sosiale omverdenen, evnen til transcendens, språkets betydning” (Kjærstad 1997: 71).

Ofrene i *Rand* er sprekker i tilværelsen, hevder Thomas Thurah i boken *Så hvad er et menneske?* – de er ”veje til det hemmelige eller koder for det” (Thurah 2002: 201). Hver og en representerer de et kunnskapsområde, ”en søjle i kulturen”:

Arkitekten Georg Becker, socialantropologen Tor Gross, EDB-programmøren med interesse for typografi, Eva Weiner, tjeneren Dan Bergmann, den mørklødede Magnus Davidsen, måske ”indianer, sydamerikansk vel at mærke”, måske ”af høvdingeslægt”, og endelig musikeren Ruth Isaksen. (Thurah 2002: 201)

Lucy Holmen spør i en avisartikkel: ”Hvem har noe å skjule?” (154). Hun er inne på noe vesentlig. Hun er likevel ikke klar over at svaret på spørsmålet er ”alle”. Alle mennesker skjuler en liten rest av noe ukjent, en kjerne av noe ekstraordinært i det ordinære – som et mørkets hjerte midt i noe velkjent. Også Ingeborg, et menneske hovedpersonen ”snakker om alt” med (149), besitter noe som ikke vil gi seg til kjenne. Dette kommer særlig til uttrykk under elskovsakten:

Jeg liker å se henne stå der i den beige gabardin-frakken og den marineblå bereten, med gullvingen på venstre side, over venstre øyebryn. Som å få besøk av en militær, en offiser. En erobrer av verden. En fremmed. [...] Nesten tjue års samliv og ennå et – kan jeg si mysterium? Dette enkle, dette instiktive, dette dyriske og allikevel så kompliserte, uuttømmelige, aldri oppbrukte samleiet. [...] Jeg forsøker så godt jeg kan å følge med, ser inn i dette ansiktet, dette perfekt sminkede fjeset, en kjent maske foran et menneske jeg ikke kjenner i det hele tatt [...]. (148)

Slik ser han også på ofrene. ”Hva *er* det med disse menneskene?” spør jeg-personen. ”Det *må* jo være noe med dem” (112). De er vanlige mennesker, men samtidig bærer de i seg en rest av noe ukjent. Så gåtefulle er de at de utløser transcenderende erfaringer hos hovedpersonen. Det

er dette som gjør dem så interessante for ham, og som får ham til å måtte revurdere sitt menneskesyn.

Hvert offer representerer altså en sprekk, eller en kode, til det menneskelige. Men ikke *kun*: Ofrene er også bærere av hvert sitt kunnskapsfelt, en innsikt i tingene i verden, *det værende*, som er hovedpersonen fremmed. Drapene er hans forsøk på å knekke koden – både til mennesket og til verden – og få øye på en sammenheng i kaoset, finne en mening i det meningsløse. Spesielt ofrenes ansikter gjøres til gjenstand for nitid granskning, som om det er nettopp *der* koden finnes. Drapet på Eva Weiner er særlig betegnende; her banker morderen offerets hode utallige ganger mot et steingelender i håp om at en sprekk fysisk sett vil åpenbare seg:

Jeg gransker henne intenst, forsøker å se *gjennom* henne, gjennom det hvite, korte håret, gjennom ansiktskremen, gjennom jakken, den svarte genseren under, dongeribuksene, de nøytrale skoene. På samme måte med omgivelsene. [...]

Hun er akkurat midt i en – jeg tror original – setning om en kjent norsk politiker, ryktet om at en biografi er på beddingen, noe om at det er ”uten mening”, da jeg dytter henne hardt mot steingelenderet. Hun ligger en stund på bakken, men rører deretter på seg, løfter på hodet og ser på meg. Jeg har glemt hva slags uttrykk ansiktet har. Jeg dunker hodet hennes i steingelenderet en gang til. Jeg slår henne ikke hardere enn at hun fremdeles er ved bevissthet. Jeg leter i ansiktet hennes, men finner ingenting. Jeg holder på slik en stund, dunker henne inn i rekkverket og gransker ansiktet hennes, som om jeg på denne måten vil finne ut hva hun mener med dette snakket om et nytt alfabet. (73)

Han ”finner ingenting” i offerets ansikt, hevder han. Likevel åpner drapene opp en ny verden – eller kanskje rettere: *nye verdener* – for ham. Gjennom møtene lærer han om tingene i verden – om arkitektur, bokstaver, gastronomi, musikk, veving. ”Han lærer sproget,” hevder Thurah, ”kan endelig snakke med, om det så kun er med de døde” (Thurah 2002: 201). Han utvider seg, *ekspanderer*. ”Sproget er kombinationsmulighetene, der forvandler det kaotiske til meningsfulde mønstre og river en flænge i tæppet, der dekker for det ukendte” (Thurah 2002: 202):

Jeg makter ikke å forklare. Det lignet... Som om noen uventet rev bort et teppe og avslørte at du i virkeligheten sto på randen av et stup. Det vil si: det var ikke dette med stupet som var det fjetrende, men *utsikten*, den plutselige utsikten mot noe du ikke ante om. Denne... *utvidelsen*. (15)

”Det kaotiske, det ukendte eller med et annet ord *det fremmede* bliver en fortrolig og strålende verden,” hevder Thurah. ”*Denne* verden, skønt samtidig en annen. Et mytisk sted, men menneskelig” (Thurah 2002: 202).

2.2.2 En verden av forbindelser

I boken *I mørkets hjerte* skriver Tor Gross, morderens andre offer, om storbyen som jungel; en verden full av mystiske ritualer – et sted som utfordrer menneskets oppfinnsomhet og omstillingsevne samt dets fantasi og kreativitet. For å kunne oppdage kombinasjonsmulighetene må man være et menneske med *imanasjonskraft*. Som hovedpersonen sier det om Lucy Holmen: ”Den pågåenheten og kreativiteten – kan jeg si imanasjonskraften? – hun har lagt for dagen så langt, gir meg en solid følelse av at hun kan koble... oppklare problemer som i skrivende stund fortoner seg komplett uløselige” (86). Etter hvert innser han imidlertid at også *han* er et menneske med imanasjonskraft. Som han uttrykker det etter å ha fått jobben i politiets etterforskningsavdeling: ”Jeg skjønner at fantasi kan utrette noe i denne mengden av løsrevne tråder. Imanasjon. Jeg *vet* jeg kan gjøre noe, at Zakariassen har gjort det eneste rette ved å tilby meg denne rollen” (202).

Den ”rollen” han gis av Zakariassen er ikke bare å være etterforskningsteamets dataansvarlige; han blir også valgt ut til å være ”en slags libero” – ”en som så hele saksmengden med friske øyne” (207). Han får fritt spillerom og tilgang til alt materiale. Han er, som han selv uttrykker det, ”i tingenes sentrum” (198). Politiets database gir ham nærmest ubegrensede muligheter til å grave frem detaljer om ofrenes liv og levnet, og til å krysskoble denne informasjonen. Dessuten – og enda viktigere – har databasen en *random*-funksjon som får systemet selv til å velge ut fakta på måfå, for deretter å kryssjekke ”uvesentlige ting, informasjonen som vi ellers anser uten betydning” (227). Han finner en mengde opplysninger om ofrene:

Av andre forvirrende fakta kunne jeg nevne at Beckers telefonnummer var identisk med Davidsens passnummer. Og Isaksens bankkontonummer var det samme som Bergmanns personnummer. Alle var født i Jomfruen og alle var sterkt allergiske mot midd. Hvorfor hadde ingen oppdaget dette før? Fordi det lå begravd i mengden av data. Og fordi ingen hadde spurt slik. Heller ikke jeg hadde spurt slik. Opplysningene var kommet fram ved et slumpetreff. (240)

Ikke før han setter sin lit til tilfeldighetene, kan man se antydninger til et gjennombrudd i den saken som etter hvert – sin metafysiske karakter tatt i betraktning – har fått navnet Engelen-saken. Men han er ikke i stand til å forklare hva selve *gjennombruddet* består i verken for leseren eller Zakariassen: ”[...] ennå har jeg ikke fortalt [Zakariassen] om det viktigste, om det... skimmeret jeg selv ser bak disse foreløpige sammenkoplingene, i den enorme, i den tankesprengende muligheten som ligger i en ubegrenset kombinasjon av data” (240).

Under hovedpersonens besøk i Den mosaiske synagogen gir romanen oss et innblikk i hva slags funksjon Toraen har i kabbalismen. Fortelleren oppfatter det slik: ”En virkelighet

som innbefatter engler og hellige bokstaver. Være midt i et symbol. Hele kosmos redusert til tegn” (147). Kabbalismen er et system av mystiske symboler som avspeiler Guds og universets mysterium, og hvor man er overbevist om at en hemmelig mening gjennomstråler alle ting og hendelser. Sentralt i den jødiske mystikken står den direkte opplevelsen av en høyere virkelighet gjennom ekstase; denne opplevelsen kan komme plutselig eller som et resultat av bevisst innsats.

Databasen får omtrent den samme funksjonen for hovedpersonen som Toraen har for kabbalistene. Også på PC-skjermen er verden redusert til tegn. Og disse tegnene, uansett hvor tilfeldige og uvesentlige de måtte virke, har en mening; det er han overbevist om: ”Hva er det med dem, disse døde?” spør han et sted. ”Noe *må* det være med dem” (227). Og et annet sted: ”[...] dødsfallene må *bety* noe. De ulike spekulasjonene i avisen er... berører alle en kjerne. Kanskje er det bare snakk om forskjellige språk” (249). På kontoret jobber han på spreng for å komme frem til en løsning. Han ”er en virvelvind mellom ringpermer, utskrifter, mapper og tastaturet”; han ”sitter og sitter, taster, slår opp på måfå i dokumenter, taster, går inn i registre, taster, lar tekster rulle forbi øynene, taster” – alt bekrefter at han ”er... i nærheten av noe, noe av ytterste...” (250). Til slutt befinner han seg i en tilstand som ligner på kabbalistenes ekstase; han får ”et gløtt inn i... hva er navnet... det aller helligste” (251). Akkurat som de jødiske mystikerne får også han en direkte opplevelse av en høyere virkelighet: ”Jeg kommer ikke nærmere enn til å sammenligne det med den mulige bevisstheten, anelsen, et foster har like før det skal bryte ut av livmoren; denne sansningen av en annen, uendelig mye større verden utenfor, som om –” (251).

I *Rand*-personens verden er det ikke *i* tingene meningen kan spores, men i *relasjonene* eller *forbindelsene* mellom dem. Dette blir også hovedpersonen bevisst på etter hvert:

”Ting faller mot hverandre,” sier jeg. ”Ikke fra hverandre,” sier jeg. ”Ting faller mot hverandre, og ikke fra hverandre, som alle påstår.” Jeg hører ikke at jeg gjentar meg selv, at jeg sier noe annet, bare på randen av det jeg egentlig mener å si. ”Men det er ikke noe sentrum,” sier jeg. ”Ikke noe sentrum?” sier Zakariassen. ”Nei,” sier jeg, ”Ikke noe sentrum, bare forbindelser.” (233)

Hovedpersonens verden er en verden hvor logikken ikke lenger er logisk og fornuften ikke lenger er fornuftig; en verden med uendelige ledetråder, hvor ingen leder til noe sentrum, men bare til hverandre.

2.2.3 Detektivmønsteret

I en slik verden, hvor alt er tilfeldig, hvor alle *forbindelser* er tilfeldige, blir naturlig nok arbeidet – *detektivarbeidet* – med å komme inn til sakens kjerne vanskelig, for ikke å si umulig. Ytre sett ligner beretningen i *Rand* på den tradisjonelle detektivfortellingen. Dette gjelder særlig etter at hovedpersonen har fått stillingen i politiet, en stilling som i praksis innebærer at han er etterforskningsleder Zakariassens viktigste medhjelper i arbeidet for å finne en løsning på de mordene som både TV og aviser karakteriserer som ”uforståelige” (81).

Mønsteret er tydelig, hevder Markussen: Samarbeidet mellom hovedpersonen og Zakariassen er en variasjon over den klassiske detektivfortellingens fremstilling av mesterdetektiven og hans assistent som vi finner i blant annet Agatha Christies fortellinger om Poirot og Captain Hastings, og Arthur Conan Doyles romaner om Sherlock Holmes og Dr. Watson. Når dessuten journalist Lucy Holmen innad i etterforskningsgruppen får klengenavnet ”Holmes”, er det enda en hentydning til detektivroman-tradisjonen (Markussen 2003: 95).

Men til tross for slektskapet til denne tradisjonen, som er gjennomsyret av sin rasjonelle tenkemåte, og selv om de har en mengde ledetråder å gå etter, kommer ikke etterforskerne noen vei i jakten på morderen. Han handler nemlig etter et mønster som de er blinde for. Men heller ikke hovedpersonen selv er i stand til å kartlegge det tilsynelatende irrasjonelle mønsteret han har handlet etter. Han er likevel fast bestemt på at det ligger en mening, eller en annen logikk, bak det angivelig ulogiske handlingsmønsteret:

Hva om det ligger en så mektig design bak, så grandios, at den menneskelige tanke ikke kan fange den? Jeg husker denne opplevelsen jeg ofte har i fly: forundringen over hvor ordnet og symmetrisk det mest uryddige og kuperte landskap tar seg ut fra stor høyde. Du ser plutselig mønstre i et landskap som alltid har vært et villnis. Svingete veier fortøner seg nesten rette. Uoversiktlig dyrket mark er brått et nydelig lappetepp. Hva om det er et helt tydelig mønster i alle disse hundre tusener opplysninger, men at det overgår min forstand, min kropps rekkevidde, min hjernes yteevne? (248–249)

Som nevnt kan hjernen, i den klassiske detektivfortellingen, forstå alt bare den gis nok tid. Den verdenen vi presenteres for i *Rand*, er en mye mer kompleks og sammensatt verden. Som Zakariassen betegnende sier det: ”Det finnes kulturer [...] som ser virkeligheten som scenetepper bak hverandre, slør på slør, tablåer på tablåer. Hva om du kunne dytte over ende disse virkelighetene, som en uendelig rekke med dominobrikker. Hva fikk du da se?” (246).

Den virkeligheten vi står overfor i *Rand*, er ikke én verden, men mange – som ligger side om side, eller oppå hverandre. Derfor kommer politiet heller ingen vei med det såkalte

Hovedsporet de etter hvert følger. I *Rand*-personens verden finnes det ikke bare én sannhet eller én vei til løsningen:

”Vi er for opptatt av helheten,” sier Zakariassen. ”Et fragment er nok for meg. Mer enn nok.” Han nikker mot stjernebikkerten.

”Kan ikke nøkkelen til helheten, selve løsningen, finnes i fragmentene?” Jeg hører at det lyder litt svulstig. Eller platt.

”For noe vås!” Han er irritert. Han halvveis ligger i den loslitte sofaen. Han gir seg inn på en lang forklaring, merkelig engasjert og temperamentsfull til ham å være, forsøker å få meg til å innse umuligheten av å gjenopprette en helhet. Eller Helheten med stor h. [...]

”Vi vil aldri finne mer enn delløsninger, det gjelder også disse drapene,” sier han. (232)

Zakariassen er inne på noe helt sentralt. Den virkeligheten vi presenteres for i *Rand*, er en lyotardsk verden hvor de store, legitimerende fortellingene har mistet sin troverdighet, og hvor en rekke små fortellinger eksisterer uavhengig av hverandre. I en slik verden mister også detektiven – slik vi kjenner ham fra Christies og Doyles romaner – sin funksjon. Han er, for å bruke Zakariassens beskrivelse av hovedpersonen, ”en levning fra fortiden” (232).

I detektivfortellingen er det identitetsspørsmålet, det vil si spørsmålet om morderens identitet, som dominerer. Også i *Rand* er identitetsproblematikken tydelig, men på en helt annen måte. Her vet vi allerede *hvem* morderen er. Hans identitet er likevel en gåte; eller, ikke bare hans, men *alles*. Dette understrekes for eksempel da Zakariassen forteller hovedpersonen at politiet har arrestert en mann for drapene:

”Vet du hva han sa den første gangen han meldte seg i vakten?” sier Zakariassen.

Jeg rister på hodet.

”Hvem er du?” spurte vakthavende. ”Ja, hvem er jeg!” sa mannen. ”Hva gjør du her?” spurte vakten. ”Ja, hva gjør jeg her!” sa mannen.”

Vi vandrer på måfå rundt i hagen.

”Der har du ’morderen’ vår i et nøtteskall,” sier Zakariassen. (245)

Det understrekes også ved det faktum at hovedpersonen, i rollen som etterforsker, ikke engang klarer å gripe seg selv. Identiteten hans har skiftet karakter. Han er ikke lenger det mennesket han var da han drepte de seks personene.

I *Rand*-personens virkelighet er ikke identiteten lenger noen fiksert størrelse, slik den er hos Christie og Doyle, men noe flytende, abstrakt. Den er i kontinuerlig forandring, viser stadig nye sider av seg selv; dermed er den også ubestemmelig – akkurat som det bildet av Mona Lisa som Zakariassen har hengende på veggen i leiligheten sin: ”Mona Lisa henger på veggen, gyllen og svart, kaller på oppmerksomheten, som et maleri jeg aldri har sett før” (228). Hun er ”gyllen og uuttømmelig som et... ikon” (234). Til slutt må hovedpersonen innse at identitetsspørsmålet aldri vil bli løst. Mona Lisas ansikt virker like nytt som da han så det

for første gang: ”Mona Lisa smiler ikke. Hun heter heller ikke Mona Lisa. Hun er et ukjent ansikt. Et av milliarder ukjente ansikter” (258).

2.3 Løsningen

Mens Sherlock Holmes, som Holquist uttrykker det, ”is less a detective than a mathematician” og lever i ”the world of radical rationality” (Holquist 1991: 141, 143), er *Rand*-personen og Zakariassens verden et uoversiktlig og fragmentarisk kaos hvor hver sannhet er midlertidig. Den ”sannheten” databasens tilfeldighetsundersøkelser gir hovedpersonen, er ikke en sannhet i tradisjonell betydning, et svar man kan sette to streker under. Den er noe mye større, som ikke kan sies med ord:

Idet Zakariassen reiser seg for å snu platen, får jeg lyst til å... i det minste *antydde* noe jeg har sett et gløtt av. Jeg vet jeg ikke burde. Men jeg er utålmodig. Og *stolt*. Kan ikke vente. Jeg vil dele dette... håpet med ham. Han er min venn, han fortjener det.

Jeg sier så lite som mulig. Jeg tar utgangspunkt i ulike vage data, ting vi hittil har ansett som perifere eller fullstendig uvedkommende. Jeg merker hvor umulig det er å beskrive tankene jeg vil legge fram. Hvor vanskelig det er bare å tenke tanken. Jeg forteller, eller forsøker å fortelle, om den hypotetiske [redacted] (han hever øyebrynet da jeg nevner dette). Jeg antyder, eller prøver å antyde, framtidige konsekvenser. Ordene blir mer og mer platte. Jeg ender opp med å vifte hendene i luften som om dette, denne hjelpeløsheten, er de triumferende setningene som skal føye de siste bitene sammen til en uomtvistelig konklusjon, som klikket da en lås går opp. (257)

Å komme frem til en entydig og sammenhengende mening er i *Rand*-personens postmoderne verden ikke mulig. I det postmoderne er det overhodet ikke mulig – slik tilfellet var i moderniteten – å skape en sammenheng mellom ulike hendelser i nåtiden. Alt løser seg opp, og blir til fragmenter. Verden er ikke noen stabil størrelse. Det er denne forståelsen de to ”detektivene” sitter inne med når romanens handling går mot slutten.

Engelen-saken, slik den beskrives i avisene og på Dagsrevyen, får altså ikke noen løsning. Morderen arresteres ikke. Ved romanens slutt er det imidlertid langt fra noen nederlagsstemning mellom sjef-etterforskeren og hans læregutt:

Vi tier. Det er nok. Vi kommuniserer allikevel. Vi forstår hverandre til fullkommenhet. Jeg føler meg åpen. Som om fontanellene i skallen på en mirakuløs måte har åpnet seg igjen. Jeg er et foster. Jeg har et nytt mykt hode. Jeg har en kropp i stand til å forsere de trangeste kanaler. Jeg er redd, men utålmodig. Jeg har et inderlig ønske om å bli presset ut i det ukjente. [...]

”The Kid from Red Bank” fyller stuen. Igjen denne atmosfæren av evig Nitime, av optimisme, av ferie, av at dagen nettopp har begynt og ligger foran deg med alle muligheter. Så vidt jeg kan skjønne, føler også Zakariassen det slik. (259)

Dette kan tyde på at saken, det vil si hovedpersonens og Zakariassens sak, likevel ikke er uløselig. Eller rettere: Det kan tyde på at de har en erkjennelse av at det likevel er mulig ”å bli

presset ut i det ukjente”, det vil si å nærme seg en form for løsning på sin egen, metafysiske gåte. Mulighetene er der. Det gjelder bare å ha imaginasjonskraft nok.

Men kanskje er det heller ikke meningen at gåten skal løses. Kan hende er det *det* den fullkomne forståelsen ved romanens slutt består i. ”Noen saker kan helt enkelt ikke løses,” sier Zakariassen et sted i teksten. ”Men du må allikevel forsøke å bevare verdigheten. En sak skal ikke løses for enhver pris” (213). *Rand* er ikke opptatt av å ha en pen og pyntelig slutt, det vil si en slutt hvor alle løse tråder nøstes opp og hvor alle hemmeligheter avdekkes. På den måten bryter den fullstendig med det klassiske mønsteret slik vi kjenner det fra for eksempel fortellingene om Sherlock Holmes. Holquist skriver om Robbe-Grilletts roman *The Voyeur*:

[...] the new metaphysical detective story finally obliterates the traces of the old which underlie it. It is non-teleological, is not concerned to have a neat ending in which all the questions are answered, and which can therefore be forgotten. No, the new story is purged of such linear teleology, it is not [...] mass produced, printed in the sense other books are. It is rather a fresh sheet of paper, on which the reader [...] must hand letter his own answers. [...] it is not yet written out, not yet completed. (Holquist 1991: 153)

Denne beskrivelsen passer også godt til *Rand*. Også den er på mange måter ”a fresh sheet of paper” hvor leseren må skrive sine egne svar. Tilværelsen er ikke, slik den fremstilles i detektivfortellingen, et regnestykke hvor det alltid, ved hjelp av intellektet, er mulig å komme frem til svaret. Som *Rand*-fortelleren uttrykker det i en metakommentar: ”Jeg ligger i et terra incognita. Jeg tenker at hele tilværelsen er et terra incognita” (219). Livet og verden er ikke noe på forhånd kjent. Det er noe fullstendig uuttømmelig, som hele tiden er i forandring. I en slik ukjent verden, et terra incognita, er ikke detektivens metoder lenger gangbare.

3 Det nye i det gamle: repetisjon, intertekstualitet og parodi

3.1 Produktmimesis og prosessmimesis

På ett nivå er *Rand* en sterkt realistisk skildring av storbyen Oslo. På et annet nivå er den imidlertid en selvbevisst roman – en metafiksjon – som vender blikket innover mot seg selv og sin egen status som fiksjon og litteratur. På dette planet gjøres selve tekstproduksjonen og fiksjonsskapelsen til et tema i teksten. Gjennom metafiksjonale strategier som parodi og intertekstualitet forholder romanen seg på mange måter lekende og ironiserende til romansjangerens kjente uttrykksformer.

Som vi har sett, benytter *Rand* seg for eksempel aktivt av en rekke velkjente trekk fra de kriminallitterære sjangrene – og da særlig fra den tradisjonelle detektivfortellingen slik vi kjenner den fra Poe, Doyle og Christie – i sin beskrivelse av hovedpersonens, Zakariassens og Holmens forsøk på å løse den saken som etter hvert får det passende navnet Engelen-saken. Det finnes flere årsaker til at *Rand* er plassert innenfor rammene av en sjanger som detektivfortellingen. Som nevnt i kapittel 2 fører tekstens referanser til denne sjangeren til at leserens oppmerksomhet rettes mot selve drapssaken og de forsøkene som gjøres på å løse denne. At den enorme mengden ledetråder aldri fører til noen oppklaring, representerer et idémessig brudd med tradisjonen og understreker eller avslører romanens postmoderne, dekonstruktive oppfatning om at ingenting er mulig å løse.

Men parodien innebærer også en lek med og en avsløring av konvensjoner – noe som fører til at fokus rettes mer mot selve fiksjonen og dens formelle egenskaper og mindre mot den ytre virkeligheten den gir seg ut for å fremstille. Innmontering av en eller flere populærlitterære sjangere i en og samme tekst er dessuten et vanlig innovasjonsgrep ved metafiksjonen. Hans H. Skei skriver:

Populærgenrene brukes i innovasjonens tjeneste og er viktige innenfor metafiksjonsdiktningen. Utgangspunktet kan [...] være hos formalistene, som både var klar over og forklarte behovet for innvalg/innmontering av det som var samtidige sideformer eller fortidige underformer for å fornye den skjønne litteratur. (Skei 1995: 46)

Ifølge Linda Hutcheon finnes det som nevnt to hovedtyper metafiksjon eller litterær narsissisme: *diegetisk narsissisme* ("diegetic narcissism"), som har med selve fortellingen å gjøre, det vil si tekstens narrative struktur, og *språklig narsissisme* ("linguistic narcissism"),

som er oppatt av språkets mindre elementer. I *Rand* finnes det, som vi skal se i det følgende, innslag av begge disse variantene. Hutcheon skiller dessuten mellom to former for litterær etterligning eller mimesis: *produktmimesis* ("mimesis of product") og *prosessmimesis* ("mimesis of process"). Den førstnevnte kan sammenlignes med den litteraturformen man gjerne har kalt realisme. Hun skriver om produktmimesis at "the reader is required to identify the products being imitated – characters, actions, settings – and recognize their similarity to those in empirical reality, in order to validate their literary worth" (Hutcheon 1985: 38). Det denne formen for etterligning overser, er leseren og hans aktive rolle. Nye tekster trenger imidlertid en annerledes forståelse som tar hensyn til leserens nye funksjon:

Since no codes, no conventions for this procedure are acknowledged, the act of reading is seen in passive terms. Metafictions, on the contrary, bare the conventions, disrupt the codes that now *have* to be acknowledged. The reader must accept responsibility for the act of decoding, the act of reading. [...] Since product mimesis alone does not suffice to account for the new functions of the reader as they are thematized in the texts themselves, a mimesis of *process* must perhaps be postulated. The novel no longer seeks just to provide an order and meaning to be recognized by the reader. It now demands that he be conscious of the work, the actual construction, that he too is undertaking, for it is the reader who, in Ingarden's terms, "concretizes" the work of art and gives it life. (Hutcheon 1985: 38–39)

Etter Huchteons syn er hele romantradisjonen gjennomført narsissistisk eller metafiksjonal; "mimesis inneholder alltid diegesis, dvs. at etterligningen også har med at det etterlignes, fortellingen har med at det fortelles" (Skei 1995: 48). Mimesis er ikke *reproduksjon*, men *transmutasjon*, hevder hun, enten det er produkt- eller prosessmimesis: "Diegesis is a part of mimesis, as Aristotle perceived, and so ought to be taken into account in definitions of what constitutes novelistic 'realism'" (Hutcheon 1985: 43). Likevel er det ikke før metaaspektene får forgrunnsfunksjon, slik de får i *Rand*, at et verk kan kalles en metaroman. Nå er det ikke noe poeng i seg selv å slå fast at romanen er en metafiksjon. Det som imidlertid *er* interessant, er å undersøke *hvordan Rand* benytter seg av metafiksjonale virkemidler for å presentere og tematisere sin egen fiksjonalitet.

3.2 Konstruksjon som dekonstruksjon

Som nevnt er *Rand* en roman som, samtidig som den peker ut mot en ytre virkelighet, kontinuerlig understreker sin egen status som fiksjon. Hans H. Skei skriver om *Homo falsus*, en roman Kjærstad ga ut seks år før *Rand*: "I det byggverk som romanen utgjør kan byggematerialene og blåkopiene for tegningene avleses og tillegges tematisk betydning" (Skei 1995: 172). En slik beskrivelse passer også på *Rand*. Også her kan strukturen ses så tydelig at den kan og må gis tematisk betydning. Fortellerens beskrivelse av Centre Pompidou i

forbindelse med hans første besøk i Oslo City, er et godt bilde på denne strukturen: ”Jeg burde kanskje sett for meg Centre Pompidou [...], denne moderne bygningen som har fått innsiden vrent ut” (156). Som Per Thomas Andersen formulerer det i en analyse av *Homo falsus*, en roman som har klare likhetstrekk med *Rand*: ”Forfatteren lar det som Peter Brooks har kalt ’fortellingens armatur’ vende mot leseren” (Andersen 1997: 316).

3.2.1 Repetisjon på det narrative planet

Rand er en gjennomført ”konstruert” roman. Med dette mener jeg at den hele tiden jobber med å trekke leserens oppmerksomhet fra illusjonen mot komposisjonen selv. Et virkemiddel som særlig er med på å gi teksten sitt konstruerte preg, er *repetisjonen* av et fast mønster i fremstillingen av mordene. Romanen er bygd opp av tre deler. Det er imidlertid bare i de to første mønsteret repeteres; her repeteres det til gjengjeld seks ganger. I den siste delen har nemlig hovedpersonen sluttet å drepe og isteden engasjert seg i politiets etterforskning av sine egne drap. Dermed brytes også nødvendigvis mønsteret.

Hvert av drapene foranlediges av en samtale med offeret. Under denne dialogen får hovedpersonen en eller flere overskridende erfaringer før han tar livet av sin samtalepartner. I løpet av de neste kapitlene beskriver hovedpersonen de opplevelsene han får av å lese om drapet i avisen. Stort sett skjer avislesingen i Botanisk Hage. Deretter – når han gjennom mediene har blitt opplyst om offerets yrke, kunnskapsfelt, hobby, osv. – starter han sin egen ”oppdagelsesferd” i offerets verden – som for eksempel innebærer å spise en bedre middag på Annen Etage, restauranten Dan Bergmann serverte i; eller å kjøpe og lese boken *I mørkets hjerte* av sosialantropologen Tor Gross; eller å overvære en konsert med Oslo Filharmoniske, orkesteret der Ruth Isaksen, hans sjette og siste offer, var hornist.

Varianter av det samme mønsteret fremvises altså seks ganger. Når jeg skriver ”varianter”, mener jeg med dette at så å si det eneste som forandrer seg, er navnene – på ofrene, på stedene de møtes, osv. Her velger jeg å knytte an til Per Thomas Andersen, som i artikkelen ”Repetisjonens funksjon i Jan Kjærstads *Homo falsus*” analyserer det sistnevnte verket med utgangspunkt i Vladimir Propps funksjonsinventar. Også i *Homo falsus* tar forfatteren i bruk en repetitiv komposisjonsteknikk: I romanens tre første deler presenteres og repeteres et fast mønster som danner en fortelling. I den fjerde og siste delen, derimot, brytes dette mønsteret. Andersen starter med å gi en beskrivelse av den gjentatte fortellingens hovedelementer, før han hevder at ”alle de tre første fortellingene følger dette mønsteret”,

et mønster som altså kan beskrives ved hjelp av Vladimir Propps system. Det blir bare gjort små substitusjoner, så som skifte av personnavn, hotellnavn (SAS, Continental, Grand) osv. Men når vi abstraherer hendelsene, ser vi at det simpelthen er den samme fortellingen som fortelles tre ganger. De tre historiene er så like at det dreier seg om en bevisst repetisjon av et fast mønster. [...] Det som hos Propp var deskriptivt, må her kunne kalles et normerende system. Mønsteret genererer fortellingen. Helhetskomposisjonen i romanen består i en repetitiv mobilisering av inventaret fire ganger, men med den siste repetisjonen som en avbrutt realisering. Mønsteret endres ved siste gangs mobilisering, og forløpet tar en uventet vending. De tre første repetisjonene har preg av å være rene *framvisninger* av mønsteret, nærmest *demonstrasjoner* som blir gjennomkjørt flere ganger nettopp for å oppnå den mønsterfremvisende effekten. Den fjerde, avbrutte repetisjonen *konkluderer* så boken ved å gi hendelsene et endret forløp. (Andersen 1997: 314)

I *Rand*, akkurat som i *Homo falsus*, har repetisjonene en demonstrativ funksjon i teksten. De gjennomkjøres en rekke ganger for å oppnå det Andersen betegner som ”den mønsterfremvisende effekten”. Hele seks ganger gjentas den fortellingen som er sentrert rundt hovedpersonens morderiske handlinger.

Som vi har sett, brytes mønsteret i *Homo falsus* i den fjerde repetisjonen. Også i *Rand* skjer det som kjent et brudd idet jeg-personen begynner i sin nye jobb som etterforsker. Lenger fremme i romanen finner vi imidlertid et mye viktigere brudd i dette henseendet; jeg sikter til hovedpersonens besøk i Frognerparken. Når jeg tidligere har skrevet at samme mønster gjentas seks ganger i løpet av romanen, er dette dermed en sannhet med modifikasjoner. Passasjen fra Vigelandsanlegget er likevel ikke *helt* identisk med den fortellingen som gjentas ved de andre anledningene; her avstår nemlig hovedpersonen fra å drepe. Bruddet med den faste handlingsgangen får mønsteret eller tekstens armatur til å tre enda tydeligere frem i lyset.

Repetisjonene i *Rand* innebærer også at leserens oppmerksomhet rettes mer mot det repetitive mønsteret enn mot romanens overordnede, temporale handling. Dette har en dekonstruerende effekt. Per Thomas Andersen skriver om *Homo falsus*:

Den ”store” fortellingen trues med å bli dekonstruert av den repetitive ”lille” fortellingen. Riktignok følger repetisjonene etter hverandre i teksten, men det konstruksjonistiske elementet er så *markert* at fortellingene møter oss som konstruksjoner før de møter oss som virkelighetsillusjoner. Jan Kjørstad dekonstruerer ved å konstruere, det vil si ved å gjøre konstruksjonen synlig for leseren i leseprosessen. [...] Fortellingene er konstruert med armeringen på utsiden. På den måten blir virkelighetsillusjonen erstattet av en slags litterær *perpetuum mobile*, dvs. en liten, men gjentatt narrativ struktur – ikke noe mimet skjebnerom. (Andersen 1997: 316)

Utdraget fra Andersens undersøkelse av fortellestrukturen i *Homo falsus* passer vel så godt på *Rand*. Også her er det et overordnet mål at *formen skal synes*. Dette viser seg særlig i *Rand*-fortellerens egen skrift, hvor han gjennom en rekke uttalelser om estetikk understreker romanens egen poetikk; som for eksempel her, mens han betrakter oppføringen av det nye storhotellet på Vaterland: ”Jeg så mot betongskjelettet, likte ikke tanken på at de skulle

begynne å kle det med fasadeplater, speil. Jeg vet ikke hvorfor, men jeg liker det ikke. Jeg liker det slik det er nå” (124). Her befinner romanen seg innenfor en av Hutcheons mest sentrale definisjoner på metafiksjon eller det hun kaller ”narcissistic narrative”: ”Narcissistic narrative,” skriver hun, ”is process made visible” (Hutcheon 1985: 6).

Det er imidlertid ikke kun på makronivået at repetisjonen har en viktig funksjon i *Rand*. Også når man fokuserer på tekstens mindre elementer, kommer det repetitive aspektet til syne. En mengde detaljer og informasjon trer tydelig frem i romanen. Kjærstad selv – i essayet ”Romanen som menneskets matrise” – har gitt denne strategien navnet *ornamentikk*.⁷ (I dette essayet understreker han blant annet at ornamentikken er et formtrekk, og ikke et innholdstrekk, som mange kan synes å hevde.) Bjarne Markussen har definert ornamentet ved å avgrense det fra symbolet og ledemotivet:

Ornamentet ligner ledemotivet ved at det gjentas i (og får betydningsvalører fra) ulike sammenhenger. Det ligner også ved at det kan være et verbalt uttrykk, ikke bare et innholdselement. Men til forskjell fra ledemotivet er det som regel ikke knyttet til en bestemt person, følelse eller handling. Det er ubundet. [...] Man blir ikke oppmerksom på det før det gjentas flere ganger, og først da får det betydning. [...] Ornamentene kan sjelden kalles symboler (selv om det enkelte ornament tradisjonelt kan ha vært det). De inngår ofte i så ulike sammenhenger at det er fåfengt å samle en bestemt betydning rundt dem. Deres funksjon er å skape tverrforbindelser (transversaler) i teksten, og derved åpne for nye perspektiver. (Markussen 2003: 74)

Gjennom hovedpersonens erfaringer – og her står møtene og samtalene med ofrene i en særstilling – bygger romanen opp et mer og mer innfløkt nettverk av ornamenter. I *Rand* har ikke hvert enkelt ornament noen betydning i seg selv; først når det *kombineres* med andre detaljer i teksten bidrar det til å skape en mening. Bjarne Markussen skriver om *Rand*: ”Plotet har [...] et spiralmønster hvor hvert mord åpner for et virkelighetssegment, som i sin tur bidrar til å sette de foregående hendelsene i nytt lys” (Markussen 2003: 83). Inn i dette mønsteret vikler både symboler, motiver og ornamenter seg. Disse elementene og forbindelsene som oppstår mellom dem, skaper romanens *rom*, et rom som med sine enorme mengder av detaljer gir teksten et preg av ugjennomtrengelighet. Gjennom en slik romliggjøring føres leserens oppmerksomhet bort fra tekstens temporale aspekter – det vil si dens lineære handling, hvor et startpunkt og en slutt er basale ingredienser – og mot en erkjennelse av at dette, altså teksten, når alt kommer til alt kun er konstruksjon og fiksjon.

⁷ Kjærstad hevder i dette essayet at ornamentikken, dvs. opphopingen av informasjon i teksten, til hans frustrasjon alltid blir lest enten som en del av setting eller som en del av samtidsbakgrunnen – eller, som han formulerer det, ”som trang til å vise hvor flink man er, demonstrere encyklopedisk viten”. Ifølge ham blir ornamentikken ”oppfattet som mimesis istedenfor form, som en del av fortellingen istedenfor som en måte å fortelle på” (Kjærstad 1989: 219–220).

Markussen hevder at ornamentikken, både ved at den synliggjør de små og unnselige tingene og ved at den skaper et inntrykk av hvordan tingene henger sammen, innbyr til refleksjon over erfaringsdannelsen. Det har han rett i. Men ornamentikken, slik den fremtrer i *Rand*, peker også til syvende og sist mot verket selv og dets tilblivelse og meningsskaping. Gjennom sin kontinuerlige repetisjon og kombinasjon av ornamenter gjør romanen sin egen konstruksjon og komposisjon til et hovedtema i teksten. Men til tross for de mange kryssforbindelsene som finnes i teksten, er det umulig å skimte et sentrum. Dette påpeker også hovedpersonen selv: Det finnes ”ikke noe sentrum, bare forbindelser”, hevder han (87).

Opphopingen av detaljer og de tilfeldige forbindelsene mellom disse har en dekonstruerende effekt. Ornamentikken, hevder Markussen, ”gir inntrykk av at alt henger sammen, men uten at det blir klart *hvorfor* det henger sammen” (Markussen 2003: 74). Man får følelsen av at ingen overordnet instans, verken forfatteren eller fortelleren, har kontroll over eller kan avgjøre hvilke forbindelser som er fruktbare og hvilke som ikke er det. Romanen blir uoversiktlig, ja, nærmest *uforståelig*, i den forstand at det gamle, nykritiske kravet om enhet eller helhet ikke innfris. Dette får klare implikasjoner for leseren. Hva var det Hutcheon sa: ”It now demands that he [leseren] be conscious of the work, the actual construction, that he too is undertaking, for it is the reader who [...] ’concretizes’ the work of art and gives it life.” *Rand* søker ikke først og fremst å etterligne virkelige objekter på en slik måte at de blir gjenkjennelige for leseren; den arbeider snarere for at dens egen konstruksjon nærmest skal bryte gjennom den tekstlige overflaten slik at mønsteret – eller rettere: deler av det – kommer til syne. Den uavbrutte, nærmest kaotiske kombinasjonen av ornamenter i *Rand* understreker umuligheten av en *endelig* fortolkning. Dermed forteller romanen oss at det ikke er i teksten meningen finnes, men i hver enkelt lesning av den.

Dessuten er ornamentikken i sitt vesen en hentydning til *Rands* narsissistiske og intertekstuelle form; ornamentene forholder seg kun til hverandre og får sin mening ikke fra en ytre, ”virkelig” referent, men via andre ornamenter. Et av de mest iøynefallende ornamentene i romanen er forstavelsen ”mont-”, som det finnes en mengde av i teksten: Monty Python, Montesquieu, Montaigne, Montana, Montreal, Mont Blanc, osv. Helt grunnleggende vekker prefikset assosiasjoner til ord som *fjell* og, mer religiøst ladet, *oppstigning*. I så måte bidrar det blant annet til å underbygge de opplevelsene hovedpersonen har av *noe hellig*.

Forstavelsen har imidlertid også en annen funksjon. Ved at det samme prefikset hele tiden gjentas, mens resten av ordet alltid er nytt og tilsynelatende tilfeldig, henviser teksten til sitt eget komposisjonsmønster med dets preg av repetisjon, men samtidig innovasjon,

seleksjon og kombinasjon. Hele romanen kan sies å være en allegori over denne komposisjonsstrategien, som, til tross for sitt faste mønster, også hele tiden inneholder noe nytt og overraskende. Fortelleren beskriver det slik under konserten med Oslo Filharmoniske:

Musikken var merkelig, satte meg i villrede. En blanding av noe gammelt og noe radikalt nytt. Av alle ting tenkte jeg på en veteranbil med ny motor. Midt i en strofe du liksom hadde hørt før, vred alt seg inn i et helt nytt spor, med underlige harmoniseringer og klanger, som om komponisten gjorde narr av hva han hadde fått deg til å høre på med velbehag. (182)

3.2.2 Figurdannelsen: mønster istedenfor realistiske personer

Karakterene i *Rand* er ikke realistiske. Med det mener jeg at teksten ikke foregir å skulle fremstille ”virkelige” mennesker av kjøtt og blod, slik en såkalt realistisk roman kan synes å gjøre. De karakterene vi presenteres for i *Rand*, er ikke mennesker i den forstand at man kan sammenligne dem med personer i den virkelige verden; de er snarere varianter av ett og samme mønster. Om persongalleriet i *Homo falsus* skriver Per Thomas Andersen at det

dreier seg om et *mønster* som repeteres, og som blir gjort til gjenstand for forsiktige permutasjoner og substitusjoner. Det er et begrenset antall elementer som blir brukt i oppbyggingen av personene, men det er de samme typene elementer som konstituerer dem alle. (Andersen 1997: 319)

Dette kunne like godt vært skrevet om *Rand*. Også her benyttes en rekke ulike elementer – som vel å merke er av samme type, og som dermed fungerer konstituerende – i persontegningen. Dette gjelder særlig i forbindelse med romanens beskrivelse av ofrene.

I artikkelen ”Die neo-manieristische ars combinatoria des Jan Kjærstad. Am Beispiel des Romans *Rand*” betegner Knut Brynhildsvoll verkets fremstilling av ofrene som *systemisk*, og setter opp en oversikt over dette systemet eller mønsteret.⁸ Med utgangspunkt i Brynhildsvolls tekst presenterer Bjarne Markussen et noe forkortet og forandret skjema (se neste side):

⁸ Se Knut Brynhildsvoll: ”Die neo-manieristische ars combinatoria des Jan Kjærstad. Am Beispiel des Romans *Rand*”. I: *Präsentationen. Norwegische Gegenwartsautoren*, Leverkusen 1990.

Navn	Yrke	Hobby	Symbol-språk	Organ
Georg Becker	Arkitekt	Hvalstudier	Plastisk	Kjønnsorganer
Tor Gross	Sosial-antropolog	Teater	Vitenskapelig	Hjerne
Eva Weiner	Typograf	Populærkultur	Digitalt	Fingrer
Dan Bergmann	Kelner	Veving	Visuelt	Gane
Magnus Davidsen	Veterinær	Bonsaitrær, skuespill	Kroppslig	Muskler
Ruth Isaksen	Hornist	Togreiser	Musikalsk	Øre

(Markussen 2003: 84)

Ofrene er, som vi ser av tabellen ovenfor, konstruert på nøyaktig samme måte. Dessuten har de, som vi også kan se, mye til felles: ”Hvert offer har et kreativt yrke, dyrker en hobby og behersker et symbolspråk. Nesten alle har publisert artikler eller bøker, og alle assosieres med et kroppslig organ” (Markussen 2003: 84).

Ofrene er altså konstruert på samme måte. De er repetisjoner av det samme mønsteret. Dette gir dem nødvendigvis et konformt preg. På den annen side bryter de med denne konformiteten, påpeker Markussen, ved at de er eksentriske personer. Jeg kunne også føye til at de rett og slett overskrider sitt konforme preg og får en individuell side ved at de, innenfor sitt generelle mønster, er innehavere av helt spesielle kunnskaper og evner: Hver og en representerer de det samme mønsteret, men samtidig representerer de noe nytt og interessant innenfor dette mønsteret. Per Thomas Andersen skriver om Kjærstads figurer i *Homo falsus* at de ikke primært består

av kombinasjoner av personlighetstrekk og kjente menneskelige egenskaper. Han kombinerer med figurdannende elementer så å si *under* karakternivå. Han manipulerer med et inventar av figurmarkører, og de er for det første for *få* til å kunne danne karakterer, for det andre er de altfor markert *konstruksjonistisk* satt sammen til å fremstå som personer. De er ikke satt sammen av liv, skjebne og karakter; de er dannet av repetisjoner, permutasjoner og substitusjoner av tekstlige elementer. (Andersen 1997: 320)

”Hver gang figurene opptrer på scenen,” fortsetter Andersen, ”kjøres spillet gjennom et fast, gjenkjennelig mønster som består av det samme inventaret av funksjoner. Men visse marginale elementer er permutert eller substituert” (Andersen 1997: 320).

Det som skiller figurene (ofrene) i *Rand* fra de i *Homo falsus*, som Andersen har analysert, er at de så å si ikke engang ”opptrer på scenen” – de er stort sett døde gjennom hele beretningen, og er kun indirekte tilgjengelige for fortelleren, gjennom medienes ulike

fremstillinger av dem. Dette fører til at tekstens preg av konstruksjon, og dermed også fiksjon, aksentueres enda mer. Gjennom førstepersonsfortelleren ”skildres ofrene ’utenfra’”, skriver Markussen, ”slik at leseren danner seg et bilde av dem gjennom informasjonen og referater” (Markussen 2003: 84). De fleste av disse referatene og informasjonene er imidlertid annenhånds informasjon; det er noe fortelleren har lest i avisen.

Dermed kan vi si at skildringen av ofrene i *Rand* for det første er av konstruksjonistisk art. Personene er, lik figurene i *Homo falsus*, ”konstruert med skjelettet på utsiden” (Andersen 1997: 321): ”I møtet med disse figurene er selve det konstruksjonistiske elementet så *synlig*, så *påfallende*, så *markert*,” skriver Andersen, ”at man møter konstruksjonsmodellen *før* man møter mennesket selv” (Andersen 1997: 321).

For det andre hentyder figurdannelsen – i og med at fortelleren får mesteparten av sin informasjon om ofrene fra medienes mer eller mindre troverdige, og dermed fiktive, presentasjoner av disse menneskenes liv – til at personene, og dermed også romanen i sin helhet, er av fiktiv karakter.

3.2.3 Lesningens paradoks

I sin til tider realistiske, eller med Hutcheons begrep: produktmimetiske, fremstilling – særlig skildringen av Oslo by, dens gater og parker er av tradisjonelt, realistisk merke – er *Rand* det vi gjerne kaller en *representativ* roman. I dette henseende gir den seg ut for å være en tekst som så presist som mulig forsøker å etterligne en faktisk, ytre virkelighet og de tingene som finnes i denne virkeligheten. Når den imidlertid også, gjennom blant annet sin gjennomkonstruerte struktur, paradoksalt nok bryter den virkelighetsillusjonen den selv har skapt, har det betydelige implikasjoner for leserrollen.

Jeg ønsker bare her å antyde et av de viktigste aspektene både ved metafiksjon generelt og *Rand* spesielt: *leserens* og *tekstens paradoks*. Tekstens paradoks er altså at den på en og samme tid *både* er narsissistisk (selvreflekterende, selvopptatt) og rettet utover mot leseren. Leserens paradoks, skriver Hutcheon,

is that, while being made aware of the linguistic and fictive nature of what is being read, and thereby distanced from any unself-conscious identification on the level of character or plot, readers of metafiction are at the same time made mindful of their active role in reading, in participating in making the text mean. *They are the distanced, yet involved, co-producers of the novel*. This non-passivity is true of all reading, as psycholinguists, speech-act theorists, and phenomenologists have argued for years. *What is interesting here is that it is the fiction itself that is attempting to bring to readers' attention their central and enabling role.* (Hutcheon 1985: xii, min uth.)

Leseren trekkes altså i to retninger: Han ”må under lesningen leve i en verden som han anerkjenner som fiktiv. Men paradoksalt nok krever teksten samtidig at han deltar, at han engasjerer seg intellektuelt og at han bruker fantasien og følelsene i denne samskapingen” (Skei 1995: 49).⁹

3.3 Intertekstualitet

Ifølge Julia Kristeva inngår enhver tekst i en dialog med et uendelig antall andre tekster og teksttyper.¹⁰ Dette kaller hun intertekstualitet.

I den postmoderne metafiksjonen er intertekstualitet en av de mest virkningsfulle strategiene for å understreke tekstens fiksjonalitet. Gjennom intertekstuelle innslag retter metafiksjonen oppmerksomheten mindre mot den historiske og sosiale virkeligheten og fokuserer isteden, i tillegg til å være opptatt av seg selv, mer på andre og eldre tekster. I *City of Glass*, en av de postmoderne detektivromanene i Paul Austers *The New York Trilogy*, får vi et godt bilde på dette. Her kan vi lese om hovedpersonen Quinn, som også er detektivromanforfatter:

Like most people, Quinn knew almost nothing about crime. He had never murdered anyone, had never stolen anything, and he did not know anyone who had. He had never been inside a police station, had never met a private detective, had never spoken to a criminal. Whatever he knew about these things, he had learned from books, films and newspapers. He did not, however, consider this to be a handicap. What interested him about the stories he wrote was not their relation to the world but their relation to other stories. (Auster 1987: 14)

I *Rand* finner vi en rekke innslag av intertekstualitet. Teksten står i dialog med og refererer til en mengde litterære verker. I *Romanens optikk* tar Bjarne Markussen i bruk et utvidet intertekstualitetsbegrep hvor han også inkluderer både skribenter, kunstnere, oppdagere og tenkere når han beskjeftiger seg med *Rands* intertekstuelle mønstre. Han oppsummerer referansene kronologisk:

Bibelen, Tusen og én natt, Dante Alighieri, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Kopernikus, Hieronymus Bosch, Christoffer Columbus, William Shakespeare, Michel de Montaigne, Charles Louis de Secondant de Montesquieu, Claudio Monteverdi, Novalis, Henrik Wergeland, Alexandre Dumas, Rafael, Gustave Doré, Lars Levi Læstadius, Charles Darwin, Aasmund Olavsson Vinje, Henrik Ibsen, Arne Garborg, Christen Smith, Arthur Conan Doyle, Edvard Munch, Joseph Conrad, Gustav Mahler, Gustav Vigeland, Fritjof Nansen, Albert Einstein, Winston Churchill, Thor Heyerdahl, Eugenio Montale, Yves Montand,

⁹ Kjørstad skriver i ”Romanen som menneskets matrise”: ”Mitt mål i romanen er ikke å imitere, gjengi den overflatiske virkeligheten så sannferdig som mulig, men isteden få teksten *selv* til å danne bilder i leserens hode, bilder som kan nå dypere ned enn realismens snap-shots” (Kjørstad 1989: 222).

¹⁰ Se Julia Kristeva: *Semeiotikè: Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969.

Oscar Peterson, Neal Hefti, Sonny Rollins, Count Basie, Lester Young, Vasilij Kandinskij, samt mer generelle henvisninger til kabbalisme, mystikk, hinduisme, kristendom og islam. (Markussen 2003: 90)

”Noen av de intertekstuelle referansene bidrar til å skape betydningsmønstre, andre er løsere forbundet med komposisjonen og har karakter av namedropping,” skriver Markussen (2003: 90).

I denne sammenhengen vil jeg imidlertid benytte meg av en litt snevrere versjon av begrepet og se nærmere på de forbindelsene eller relasjonene *Rand* på en eller annen måte har med ulike *litterære tekster*, og da først og fremst ”seriøse” verker som *Hamlet*, *Heart of Darkness* og *Den fremmede*.

3.3.1 *Hamlet*: ”Hva er et menneske?”

En av de mest sentrale tekstene *Rand* er i dialog med, er Shakespeares *Hamlet*. Alluderingen til dette stykket tar til allerede tidlig i romanens første del – da Tor Gross forteller hovedpersonen at han jobbet som graver i sin ungdom – og fortsetter til langt ut i tredje og siste del, hvor hovedpersonen åpner Zakariassens utgave av *Hamlet* og leser en linje etterforskningslederen har streket under: ”Tiden er gått av ledd. Ve meg, at jeg ble den som fødtes for å læge den igjen!” (229).

Referansene til *Hamlet* har én hovedfunksjon i teksten: De bidrar til å understreke romanens ledespørsmål: ”Hva er et menneske?”. I innledningen av Gross’ bok *I mørkets hjerte* leser hovedpersonen følgende *Hamlet*-sitat: ”For et mesterverk mennesket er! Så opphøyet i sin fornuft! Så ubegrenset i sine evner! Så uttrykksfullt og beundringsverdig i skikkelse og bevegelse! Så lik en engel i handling! Så lik en gud i tankekraft!” (50). Dette vekker en antropologisk interesse hos hovedpersonen. Han blir dessuten svært opptatt av selve *Hamlet*-karakteren. I en artikkel han har kalt nettopp ”Hva er et menneske?” skriver Gross: ”*Hamlet* er mennesket par excellence; ethvert menneskes liv er en usikker balansegang, styrt og påvirket av tusen usynlige krefter” (56). Gjennom den intertekstuelle forbindelsen til *Hamlet* og stykkets tittelrolle tematiserer romanen menneskets enorme spennvidde. I fortellerens refleksjoner finnes klare spor av en slik *Hamlet*-inspirert tankegang; som her, under hans arbeid med politiets database:

Jeg lar teksten rulle. Stopper. Ruller. Ingen navn går igjen to ganger. Ideen fører ikke fram. Men uansett – hvilket nydelig, hvilket sinnrikt arbeid som her løper over skjermen, denne nitide innplottingen av mennesker som faktisk har sparket inn tinningene på folk, skallet sine venner og fiender i bakken, slått dem med hammere inn i dødsriket. Jeg leser med vantro, nei, med et smil, om drap med krokettøkler, drap med... hva står det... stekepanne. Igjen dukker Gross opp med sitt motto: For et mesterverk mennesket er! Det kunne slå et kubein gjennom pannebrasken på en ukjent passerende og det kunne

lage dette omfangsrike registeret over livsfarlige personer. Hvilken vidde av muligheter, hvilket spenn som lå bak disse nøytrale ansiktene du møtte hver dag. (199–200)

I sin artikkel gir Gross en oversikt over en del av skuespillerne som har spilt Hamlet opp gjennom tidene, hvorpå fortelleren reflekterer:

Artikkelen handlet om alle disse Hamlet'ene, om Hamlet'er fra ti til syttifem år (kvinner inkludert), om stemmebruk og ulik spillestil, om de forskjellige løsningene når det gjaldt kostymer, scenografi og lyssetting. Du kunne spille Hamlet som en edel, romantisk renessanseprins eller som en ensom ulv, drevet av melankoli og et mørkt sinn. Du kunne spille ham som en nervebunt struttende av farskompleks og morskjærlighet eller som en ung, desillusjonert opprører, en temperamentsfull rebell forrådt av den eldre generasjonen. Jeg satt igjen med inntrykket at du kunne spille Hamlet som en drittsekk og en engel, både som... ja, Djevel og Gud. Gross selv unnlot å ta stilling for noen av de angitte tolkningsmulighetene, han hyllet isteden variasjonen. (55)

Dette underbygger romanens postmoderne identitets- og rollespill-tenkning, det vil si en oppfatning av mennesket som ikke en stabil identitet, men som et sett med inautentiske roller. Men referansene til Hamlet har også et meta-aspekt; de speiler hovedpersonen selv, det vil si hvordan han er konstruert; den fortettede, krystalliske komposisjonen som gir ham hans både-og-karakter (se kapittel 6.3).

Romanens intertekstuelle dialog med *Hamlet* har også en annen funksjon. I Shakespeares stykke er tiden ”gått av ledd”, eller ”out of joint”, som det heter på originalspråket: ”Tiden er gått av ledd,” leser hovedpersonen i en utgave han finner i Zakariassens bokhylle. ”Ve meg, at jeg ble den som fødtes for å læge den igjen!” (229). Hamlets verden er dekadent, moralsk forfallen, og han forbanner sin skjebne – for det er han som må rydde opp eller vrikke den på plass igjen. I *Rand* er det på en måte omvendt. Her er det hovedpersonen selv som ”har maktet å vrikke verden ørlite ut av ledd” (82). Likevel hevder han et annet sted at ”noen må rydde opp i dette” (161).

3.3.2 *Heart of Darkness*: fortellemåte og reisemotiv

En annen tekst som er tydelig til stede i *Rand*, er Joseph Conrads *Heart of Darkness*. Også referansene til denne romanen har sitt utspring i hovedpersonen møte med Tor Gross – eller nærmere bestemt: i hans møte med Gross' populærvitenskapelige bok *I mørkets hjerte*. Selve metaforen ”mørkets hjerte” peker i retning av noe ukjent, ubestemmelig – eller noe fraværende. Denne metaforen er også et gjennomgangsmotiv i *Rand*.

Ekkoet fra *Heart of Darkness* kan blant annet høres på det fortelletekniske planet. Conrads verk er, sitt beskjedne omfang til tross (den betegnes som oftest som en ”kortroman”), en tekst som overgår de fleste andre romaner i kompleksitet både på det

tematiske og det narrative plan. Men samtidig kan *Heart of Darkness* leses nærmest som en parabel. J. Hillis Miller hevder at verket, ”på ein måte som minner om parabelen, dramatiserer [...] ei ’enkel’ og ’realistisk’ handling, men meininga eller implikasjonane av denne handlinga – Marlows reise til Kurtz i det indre Kongo – er mangetydig og tolkingsprovoserande” (Lothe 1994: 173).¹¹ Også i *Rand* presenteres vi for en slik ”enkel” og ”realistisk” handling som det likevel er nærmest umulig å komme frem til en ”riktig” tolkning av. Den har, i likhet med Conrads roman, et ”mørkets hjerte”, en tematisk kjerne som glimrer med sitt fravær. *Heart of Darkness*, hevder Jakob Lothe, er preget av *formell* og *tematisk fragmentering*:

Men sjølv om romanen er fragmentarisk på mange forskjellige måtar, er det slåande korleis dei ulike fragmenta er kopla saman – ikkje slik at tematikken blir eintydig, men snarare på ein destabiliserande måte som gjer den narrative diskursen meir dynamisk og spennande. *Heart of Darkness* er ein fragmentarisk tekst ikkje berre narrativt og tematisk, men òg intertekstuell gjennom allusjonar til forfattarar frå Vergil via Dante til nyare reiselitteratur. (Lothe 1994: 175)

Det er lett å se *Rand* i sammenheng med Lothes karakteristikkk av *Heart of Darkness*. Også i Kjærstads roman er ”fragmenta kopla saman [...] på ein destabiliserande måte som gjer den narrative diskursen meir dynamisk og spennande”. Men mens det er tekstens ulike fortellere og narrative nivåer som utgjør det fragmentariske i Conrads roman, er det i *Rands* tilfelle en smule annerledes. Bjarne Markussen har sammenlignet fortellemåten i de to romanene, som han mener ligner hverandre på flere områder. Han siterer fra rammefortellingen i *Heart of Darkness*, hvor Marlows narrative teknikk – som minner om den vi møter i lesningen av Kjærstads roman – beskrives slik:

The yarns of seamen have a direct simplicity, the whole meaning of which lies within the shell of a cracked nut. But Marlow was not typical (if his propensity to spin yarns be expected) and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that, sometimes, are made visible by the spectral illumination of moonshine. (Conrad 1988: 9)

”I *Rand* er det imidlertid ikke spillet mellom ulike fortellere og fortellingsnivåer som skaper ’one of these misty halos’,” understreker Markussen, ”men nettverket av kryssreferanser som spinnes rundt mordsakens kjerne” (Markussen 2003: 93).

Bortsett fra de rent fortelle tekniske likhetene, har de to romanene en annen ting til felles: *reisemotivet*. Særlig gjennom fortellerens interesse for Christen Smith – den unge,

¹¹ Se J. Hillis Miller: ”*Heart of Darkness* Revisited”. I: Ross C. Murfin (red.), *Conrad Revisited: Essays for the Eighties*, Alabama 1985, s. 31–50.

norske botanikkprofessoren som døde under en forskningsreise i Kongo tidlig på 1800-tallet – alluderer Kjærstads roman til den reisen oppover Kongo-elven som Marlow forteller om i *Heart of Darkness*. Også *Rand*-personen er på mange måter på vei inn i jungelen, mot noe ukjent, et ”mørkets hjerte”. Dette kommer særlig til uttrykk mot slutten av romanen, etter at datasystemets random-funksjoner har ført ham frem til et slags gjennombrudd i saken:

Oslo forvandles. Tiden står stille. Vi sitter i evigheten. Saken har vart bestandig. Rundt oss ligger en jungel. Lysene er ildfluer. Bål langs bredden. Stjerner. Jeg sitter på dekket av en båt. Vi er på vei oppover en flod. [...]

Jeg står på et dekk. Vi glir innover en flod i jungelen, jeg vet ikke mot hva. Duften av trær. Ildfluer på alle kanter. Bål langs bredden. Stjerner. (256, 258)

Rand-personens reise er likevel av en helt annen karakter enn den Marlow beretter om: Mens Marlows ferd innover i Afrikas jungel i utgangspunktet er en reise i tradisjonell forstand, det vil si en fysisk, lineær forflytning fra et sted til et annet, er den reisen hovedpersonen i *Rand* foretar, av rent imaginær art. Reisen er imidlertid like formende for *Rand*-personens erfaring som den er for Marlow i *Heart of Darkness*: ”Ingeborg er hjemme. Hun har reist tusen mil det siste døgnet. Jeg har beveget meg like langt – på et annet plan” (147).

Hovedpersonen i *Rand* behøver ikke å reise noe sted rent fysisk for å oppdage nye sider ved seg selv og verden. I Conrads verk gis vi et bilde på hva som venter den siviliserte mannen som bosetter seg blant innfødte; det gjør vi på en måte også i *Rand*. Som en fremmed i verden vandrer *Rand*-personen rundt i Oslos gatenett. Han oppdager sider ved byen han aldri har sett før. Som han uttrykker det helt i starten av romanen: ”Jeg hadde lagt ut på en reise. [...] (Ordet ’oppdagelsesferd’ ligger ytterst på tungen.) Jeg hadde begitt meg ut på en (lang?) reise og jeg visste ikke hvor den ville føre meg” (17). Idet beretningen i *Rand* går mot slutten, benyttes dette oppdager- eller utforsker-aspektet til – i en lekende og ironisk replikkveksling mellom morderen og etterforskningslederen – å knytte romanens to viktigste intertekstuelle referanser sammen:

”Skål for professor Smith,” sier jeg.

”Skål for professor Smith,” sier Zakariassen.

”Professor Smith, en Hamlet!” sier jeg.

”Måtte hans palme leve for alltid,” sier Zakariassen.

”Måtte vi alle dø på Kongofloden. På vei innover,” sier jeg. (259)

3.3.3 *Den fremmede*: det uforståelige motiv

Selv om det aldri blir uttrykt eksplisitt i romanen, er det liten tvil om at de uforståelige mordene, eller fortellerens beskrivelse av dem, på mange måter bærer i seg et ekko av Albert Camus' 1940-tallsverk *Den fremmede*.¹²

Rand-fortellerens analytiske, tilskueraktige og samvittighetsløse gjengivelse av sine brutale handlinger skaper en effekt av absurditet som på mange måter kan minne om drapsscenen i *Den fremmede*, hvor hovedpersonen Meursault helt vilkårlig tar livet av en araber:

Avtrekkeren ga etter, jeg berørte håndtakets glatte runding, og der var det at det hele tok sin begynnelse med en tørr og øredøvende lyd. Jeg ristet av meg svetten og solen. Jeg skjønte at jeg hadde brakt dagen ut av likevekt, den uerstattelige stillhet på en strand der jeg hadde vært lykkelig. Så skjøt jeg enda fire skudd mot et livløst legeme, der kulene trengte inn uten å sette merke etter seg. (Camus 2001: 54)

Ingen av de to hovedpersonene reflekterer heller over *hvorfor* de dreper. Både i *Den fremmede* og i *Rand* står dermed leseren overfor en tilsynelatende motivløs morder som uten å vise verken medfølelse eller anger dreper et uskyldig menneske (hvis kategoriene *skyld* og *uskyld* i det hele tatt finnes i de to drapsmennenes begrepsapparat). Beskrivelsen i *Den fremmede* av kulene som trenger seg inn i offerets døde kropp ligner for eksempel svært mye på hvordan fortelleren i *Rand* utførlig, men livløst og uten samvittighetsnag skildrer hvordan liket av Eva Weiner ”treffer det ene brofundamentet med en dump lyd og glir ned i vannet” (74).

3.4 Parodiske strukturer

I tillegg til de tre intertekstuelle referansene jeg har nevnt, hintes det mer eller mindre tydelig til både Fjodor M. Dostojevskijs *Forbrytelse og straff*, Jean-Paul Sartres *Kvalmen* og Arthur Conan Doyles Sherlock Holmes-fortellinger. Romanen har dessuten et Ødipus-motiv, i og med at den forteller om en morder som etterforsker sine egne drap. Det er imidlertid ikke bare enkeltverk som inkorporeres i *Rand*; i sin form benytter romanen seg også av ulike populærlitterære sjangere.

Vi har tidligere sett at *Rand* parodierer den tradisjonelle detektivfortellingens konvensjoner blant annet ved å spille på denne sjangerens strenge rasjonalitetskrav. Denne aktive bruken av den gamle detektivroman-formen har imidlertid flere formål. For i tillegg til

¹² Dette påpeker også Kjærstad selv, i essayet ”’Rand’bemerkninger i kalenderen”. Se Jan Kjærstad: *Menneskets felt*, s. 73.

å uttrykke et brudd med, og dermed en undergraving og dekonstruksjon av troen på rasjonalitetens og logikkens suverenitet i den faktiske virkeligheten, brukes detektivfortellingen som et selvreflekterende middel til å rette leserens oppmerksomhet mot selve teksten og dens form. Dette er en metafiksjonal strategi som forhindrer at leseren identifiserer seg med karakterene og som dermed tvinger frem et nytt, mer aktivt forhold til fortellingen.

Som vi skal se, er det ikke bare detektivfortellingen som inkorporeres og parodieres i *Rand*. Når jeg likevel nevner denne sjangeren først, er det både fordi den er tydeligst til stede i beretningen og fordi den, med sine strenge konvensjoner, uttrykker en ekstrem selvbevissthet. Den er, som Linda Hutcheon formulerer det, "almost by definition intensely self-aware" (Hutcheon 1985: 72).

Parodiering av folkelige sjangere skjer stort sett gjennom den typen prosessmimesis som Hutcheon kaller *skjult, diegetisk narsissisme*. Her er teksten ikke eksplisitt selvbevisst eller selvopptatt, men narsissismen er likevel implisitt til stede ved at leseren har muligheten til å kjenne igjen de gamle *formene* den tar i bruk. De populærlitterære sjangrene er, med sine strenge konvensjoner, "internalized structuring devices which in themselves point to the self-referentiality of the text" (Hutcheon 1985: 71). Leserens får dermed en ny oppgave: "The act of reading becomes one of actualizing textual structures, and the only way to approach these narcissistic forms (as well as their implications) would be by means of those very structures" (Hutcheon 1985: 71).

I *Rand* er det flere sjangere eller former som benyttes aktivt for å peke på romanens selvreferensialitet. Både *detektivfortellingen* og *science fiction-romanen* parodieres og avsløres. Dessuten brukes det vi kan kalle en *spillmodell*, samt elementer fra *erotikken* og *dataverdenen*.

La det imidlertid være sagt med en gang: Parodien, slik vi finner den i *Rand* og andre metafiksjoner, er ikke noen overveiende latterliggjørende strategi. Den er en utforskning av forskjeller og likheter, og inviterer til

a more literary reading, a recognition of literary codes. But it is wrong to see the end of this process as mockery, ridicule, or mere destruction. Metafiction parodies and imitates as a way to a new form which is just as serious and valid, as a synthesis, as the form it dialectically attempts to surpass. (Hutcheon 1985: 25)

3.4.1 Detektivfortellingen

Detektivplotet er umiskjennelig til stede i *Rand*. Det dreier seg om mord, etterforskning, innhenting av ledetråder og om å komme frem til en oppklaring av eller en løsning på saken.

Bruken av plotet fra den sterkt konvensjonsbundne detektivfortellingen fører selvsagt, og som tidligere nevnt, til visse forventninger hos leseren – og da hovedsakelig om at ledetrådene skal nøstes opp og saken dermed skal løses. For at leseren av en tradisjonell detektivroman skal kunne lese teksten og delta i oppklaringen av saken, *må* de strenge konvensjonene – verkets preg av orden og logikk – overholdes.

Når *Rand* parodierer detektivfortellingens strukturelle konvensjoner, er dette blant annet for å understreke leserens nye og viktige funksjon. Gjennom bruken av detektivromanens velkjente form forteller romanen leseren at hans rolle ikke er passiv, men at han tvert imot er en aktiv deltaker i meningsskapingen. Patricia Waugh kommenterer leserens nye rolle i boken *Metafiction*: ”The ’Dear Reader’ is no longer quite so passive and becomes in effect an acknowledged fully active player in a new conception of literature as a collective creation rather than a monologic and authoritative version of history” (Waugh 1984: 43).

Hutcheon sammenligner leserens rolle i lesningen av en metafiksjonal tekst med detektivens rolle i jakten på morderen. Men i metafiksjonen, påpeker hun og refererer til en setning i Vladimir Nabokovs *The Eye*, ”the stress is not on the mystery but on the pattern” (Hutcheon 1985: 73). I *Rand* er det nettopp mønsteret hovedpersonen leter etter, eller rettere: prøver å beskrive. Han er en leser på jakt etter det bakenforliggende mønsteret. I møtet med Georg Becker vises dette i hans store interesse for det tørkleet mannen har i halsen. I beskrivelsen av dette møtet er til og med leselampen til stede, i form av ”en tilfeldig lyskilde”:

Jeg husker at det var nå jeg la merke til mønsteret i halstørkleet hans, idet vi passerte en tilfeldig lyskilde (plassert forholdsvis lavt?). Lyset bare streifet halspartiet, et par sekunder, men det var nok til at mønsteret fanget oppmerksomheten min. Bitte små ruter? Et slags filter som hindret noe viktig fra å slippe igjennom? Jeg kan ikke beskrive det. (13)

”Idet Zakariassen reiser seg for å snu platen,” forteller hovedpersonen oss ved romanens slutt, ”får jeg lyst til å... i det minste *antydde* noe om det sporet... spor er feil ord, det *mønsteret* jeg har sett et gløtt av” (257). Han klarer det likevel ikke: ”Ordene blir mer og mer platte. Jeg ender opp med å vifte hendene i luften som om dette, denne hjelpeløsheten, er de triumferende setningene som skal føye de siste bitene sammen til en uomtvistelig konklusjon, som klikket da en lås går opp” (257).

Han har altså sett et glimt av det skjulte mønsteret, men er ikke i stand til å beskrive det for noen – heller ikke for seg selv. Implisitt i dette ligger at *Rand* verken inneholder én bestemt, universell mening eller bidrar til å gi leseren ”de siste bitene” som fører frem ”til en uomtvistelig konklusjon”. Det er heller ikke denne konklusjonen som er lesningens formål. Innenfor moderne lese-teori er det en vanlig oppfatning at lesningen i seg selv, det vil si prosessen, er tekstens mening – og ”ikke noen oppsummerende og moraliserende temafastslåing” (Skei 1995: 15). Som Nabokov skrev: Det er mønsteret, og ikke mysteriet, som er det viktigste. Annerledes sagt: Det er *prosessen*, og ikke det ferdige produktet, som er tekstens mening. Dette ser vi også tegn på i *Rand*, hvor hovedpersonen, som hele tiden har hatt som mål å komme frem til en entydig løsning på saken, til slutt endrer oppfatning og innser at en slik løsning ikke er mulig.

Jeg sitter i flere timer og kryssjekker i datakaoset, konfererer med utskrifter og mapper, forfølger muligheter som er dukket opp på grunn av random-funksjonene. Kaffen står urørt, blir kald. Jeg bygger, jeg forsker, jeg skrur. Jeg nesten imponeres over fingrenes hurtighet. Noen ganger ligger de foran tanken. Jeg vever, jeg løfter, jeg spiller. Så, mens maskinen søker på et stikkord – tankene er kanskje også andre steder – springer spørsmålet fram: Hva om *hele* databasen er løsningen, verken mer eller mindre, at det er umulig å redusere det? Eller: Hva om det ligger en så mektig design bak, så grandios, at den menneskelige tanke ikke kan fange den? (248–249)

Han går fra å være en passiv leser som forventer å få servert et ferdig produkt, til å bli det stikk motsatte, det vil si en aktiv deltaker i tekstproduksjonen som kan skimte biter av mønsteret, men ”aldri”, som han sier det, ”kartlegge det fullt ut” (249). For mønsteret, eller prosessen, er uendelig, uavsluttet.

Under lesningen av en detektivroman er det vanlig, på grunn av de logiske slutningene som kreves av ham, at leseren setter seg selv i detektivens sted. Leserens erstatter på mange måter detektiven. Hutcheon skriver:

False trails may be laid for both of these interpreters [detektiven og leseren] but the evidence discovered must be shared by the sleuth with the reader; it is not fair of Watson in the Sherlock Holmes tales to withhold details from the reader, for instance. If the latter is the sleuth's surrogate, then perhaps the author is the criminal's. G. K. Chesterton's Father Brown stories make this allegory clear. In "The Blue Cross," the detective, Valentin, realizes that the criminal is a creative artist and he, the chasing detective, merely a critic. (Hutcheon 1985: 73)

I lesningen av *Rand* destabiliseres de analogiene Hutcheon nevner. Her møter vi detektiven og forbryteren i en og samme person. Dermed tematiseres og problematiseres leserrollen ytterligere. Det spillet med de gamle, konvensjonelle rollene som finner sted i *Rand*, er en

understreking av at de tradisjonelle skillelinjene mellom forfatteren, leseren og kritikeren er i ferd med å viskes ut. ”The act of reading,” hevder Hutcheon,

becomes a creative, interpretative one that partakes of the experience of writing itself. These fictions are about their own processes, as experienced and created by the reader’s responses. They also contain, however, in their self-consciousness, their own self-criticism. [...] *The reader, like the writer, becomes the critic* [...] Reading is sequential and open to memory and association; criticism is usually systematic and reasoned discourse. But, the reading of these texts – especially covertly narcissistic ones – is often a rereading, a necessary constructing of meaning and system in the mind of the reader. The work is both an object and a performance. (Hutcheon 1985: 144)

I *Rand* er hovedpersonen både forfatter, leser og kritiker. Han er forfatter, forbryter og kreativ kunstner på den ene siden. Men samtidig, og på den annen side, er han både leser, etterforsker og kritiker. Kritikerrollen kommer særlig til syne i hans kommentarer i forbindelse med avisenes dekning av drapssaken:

Tross en del kuriøse detaljer – som at knausen i villniset het Blåsen og at mannen ble funnet tidlig på morgenen av noen narkomane (brukte de toppen som tilholdssted?) – syntes jeg den [morgenavisen] fikk fram skuffende lite av betydning. Skjønt jeg lærte et nytt ord: ’spektakulært’ – et ord du ikke finner i ordlistene, men som absolutt kastet glans over reportasjen, ga den en karakter av... reisebrev.

Det store oppslaget imidlertid, over to hele sider i tabloidavisen (”Har Oslo blitt en jungel?”), ga meg atskillig å romstere med oppe i hodet. Det vil si, i begynnelsen leste jeg artikkelen og tittet på bildene nokså uberørt. Jeg ble distraheret en god stund av en trykkfeil i selve ingressen, der ’morder’ var blitt til ’moder’. (Jeg syntes jeg skyldte å overveie om det kunne være bevisst fra setterens side, eller korrekturleserens, og hva som i tilfelle kunne utledes fra dette, men jeg kom ingen vei.) Jeg ble noe indignert over at avisen offentliggjorde mannens navn, Tor Gross. Jeg håpet i det minste de pårørende var underrettet, at avisen ikke slurvet med slike elementære regler. [...] Jeg leste grundig, ord for ord, men fant ingenting om mordvåpenet. Det skapte en smule ergrelse. ’Tung gjenstand’ var tross alt en temmelig unøyaktig betegnelse, nesten en hån mot lesernes nysgjerrighet. (45)

3.4.2 Science fiction

En annen populærlitterær form som benyttes i *Rand* for å fremheve dens fiksjonalitet, er science fiction-sjangeren. Gjennom rammehistorien og de sorte sensur-feltene som dekker for visse deler av teksten, antyder romanen at fortelleren faktisk lyktes med å legge manuskriptet ”på et sted der det aldri vil bli funnet. Iallfall ikke av mennesker”.

Men også jeg-personens beretning er en slags science fiction-beretning – vel å merke en invertert sådan. Han betegner, som jeg har vært inne på tidligere, ved en rekke anledninger seg selv som en *turist* og en *oppdagelsesreisende*, og beskriver sin tilværelse med ord som *reise*, *ferie* og *oppdagelsesferd*. På sine vandringer rundt omkring i Oslo by – hvor han har bodd siden han var liten – gjør han stadig nye ”oppdagelser”, noe som er med på å underliggjøre og ”science fictionisere” hele beretningen. I en science fiction-roman beskrives menneskers møte med en annen, fremmed og utenomjordisk verden. I *Rand* inverteres imidlertid denne konvensjonen; her er det tvert imot den norske, jordiske virkeligheten som er

ny og fremmed: ”Teleskopet står fremdeles ved vinduet,” sier fortelleren under et besøk hos Zakariassen, ”rettet inn mot byen, som om byen er en annen planet, stjerne” (230). Et godt bilde på den reisestemningen som preger hovedpersonen, finner vi i hans beskrivelse av besøket i Den mosaiske synagogen. Her befinner han seg i en verden som synes totalt ukjent for ham:

Salen har små vinduer med glassmosaikk, hvelvinger og søyler, messinglysestaker og forgyllinger. Det minner mye om en vanlig norsk kirke. Men den hebraiske inskripsjonen på fondveggen, disse bokstavene alene, skrur hele rommet inn i en fremmed dimensjon.

[...] to menn øverst i rommet, foran et nydelig brunt utskåret panel [...], minner om at noe seremonielt skal skje. Den ene taler eller leser, kanskje ber, og den andre leder menighetens svar. Jeg er ikke sikker. Jeg er på reise, jeg føler noe av det samme som når jeg sitter på et torg i et fjernt land, på en fortauskafé og iakttar folkelivet, ting som er fremmed, eksotisk, et marionetteater, en mann med lirekasse... [...]

Jeg tenker på Bergmann [...]. Hvilket slumpetreff. Hadde han dødd et annet sted, ville jeg aldri sett dette rommet, et rom underliggjort av hebraiske bokstaver, et rom midt i en by jeg tror jeg kjenner [...]. (143–144)

Når *Rand* benytter seg av strukturelle trekk fra science fiction-romanen, er det nok flere grunner til dette. Den viktigste må uansett sies å være denne sjangerens selvinnlysende fiksjonalitet.

I science fiction-litteraturen – og for så vidt også i alle andre former for fantastisk litteratur¹³ – er leseren innforstått med at den verdenen han presenteres for, er fiktiv. Denne typen tekster har derfor alltid blitt oppfattet som eskapistiske. Her dreier det seg ikke bare om å tolke ledetråder og å konstruere et ordnet plot, men også, som Hutcheon formulerer det, om ”the very act of imagining the world, of giving shape to referents of the words that go to make up the whole of the world that is the ‘concretized’ text being read” (Hutcheon 1985: 76).

En årsak til at fantastisk litteratur ofte innlemmes i metafiksjonale tekster, er at de vil slå fast at realismens romaner ikke har enerett på å presentere referensielle universer. Hutcheon skriver: ”The most extreme autonomous universes of fantasy are still referential; if they were not the reader could not imagine their existence” (Hutcheon 1985: 77). Fiktive referenter, hevder hun, er faktisk ”more real to the imagination than are real ones” (Hutcheon 1985: 79).

Gjennom parodieringen av science fiction-sjangeren understreker *Rand* at den er en fiksjon. Men selv om denne sjangeren presenterer et fantastisk innhold, er det likevel mulig, gjennom imaginasjonen, å tro på dette innholdet. Dermed presiserer *Rand* at den, og all annen

¹³ Fantastisk litteratur er en samlebetegnelse for litteratur som på ulike måter bryter med konvensjonelle oppfatninger av hva som er sannsynlig. Eksempler på slik litteratur er fabellitteratur, eventyr, sagn og mytiske fortellinger, fantasy, kybepønk og nettopp science fiction.

litteratur, til tross for sin fiktive status, også representerer en virkelighet – sin egen. Det er en språklig virkelighet, men like fullt en virkelighet. ”Literary fiction,” hevder Patricia Waugh, ”simply demonstrates the existence of multiple realities” (Waugh 1984: 89).

I *The French Lieutenant’s Woman* betegner John Fowles fiksjon som ”worlds as real as, but other than the world that is. Or was” (Fowles 1969: 86). *Rand*-personens besøk i synagogen kan blant annet leses som nettopp en allegori over dette:

På et ubegripelig vis kjenner jeg meg i slekt med disse menneskene som forsøker – slik jeg forstår det – å tvinge fram en annen virkelighet. Som om vi var bærere av en felles drøm. Drømmen om å stikke en stav ned i ørkenen og treffe en stein som viser seg å være en begravd pyramide, et eget univers ingen andre vet om. Vi alene har nøkkelen. Vi alene vet veien.

Hvorfor hadde ingen ved inngangen, tross vaktholdet, spurt hva jeg ville? *De tok meg for å være jøde, for å en av dem.* [...] Turistopplevelsen forsvinner. Isteden oppstår en følelse av å være... jeg leter lenge... *hjemkommen*. Jeg har ennå ikke fått avstand til dette. Jeg vedgår at sentimentaliteten fremdeles sitter i kroppen.

Folk kommer og går, håndhilser, nikker og smiler, småprater og vinker. Der jeg står, går det opp for meg: *Jeg føler meg også som en av dem.* (145–146)

En hvilken som helst verden, et hvilket som helst univers, kan gjøres troverdig og få en til å føle seg ”som en av dem”. Selv om synagogen gir ham en følelse av å stå overfor noe gjennomført fremmed og ukjent, forsvinner snart den turistopplevelsen han først hevder å ha. Han betegner den verdenen han møter i synagogen som ”hele kosmos redusert til ord”. Han har kommet inn i en annen verden: ”En virkelighet som innbefatter engler og bokstaver [...] Et steg inn fra hverdagen ligger dette” (147). Han befinner seg i en fantastisk virkelighet; en virkelighet som inneholder en rekke fremmedelementer. Han føler seg likevel, som han uttrykker det, ”*hjemkommen*”. Vi kan sammenligne den opplevelsen han har under jødernes gudstjeneste med Linda Hutcheons beskrivelse av leseakten og dens produksjon av det som gjerne kalles et *heterokosmos*:

[...] the referents of the novelistic language [...] gradually accumulate during the act of reading, gradually construct a ”heterocosm”, that is, another cosmos, an ordered and harmonious system. This fictional universe is not an object of perception, but an effect to be experienced by the reader, an effect to be created by him and in him. (Hutcheon 1985: 88)

Det science fiction-elementet som finnes i *Rands* struktur, er, for å returnere til dette, nettopp en strategi som tas i bruk for å påpeke det faktum at all litteratur er ”virkelighetsflukt-litteratur” eller eskapisme. Hutcheon skriver om fantasy, en undersjanger til den fantastiske litteraturen:

In fact, all reading [...] is a kind of "escape" in that it involves a temporary transfer of consciousness from the reader's empirical surroundings to things imagined rather than perceived. [...] The act of reading partakes of man's lived life; what he reads competes, during that act, with the empirical world he inhabits.

The reader's act of forming the universe of fantasy (or of metafiction using fantasy as a model) is like that of forming all novelistic worlds in that it provides the freedom – or the "escape" – of an ordered vision, perhaps a kind of "vital" consolation for living in a world whose order one usually perceives and experiences only as chaos. (Hutcheon 1985: 76–77)

3.4.3 Spill

En annen modell eller struktur som parodieres i *Rand*, er det vi kan kalle *spill*. Dette er særlig tydelig i romanens kombinasjonspoetikk. Når verket inneholder en rekke detaljer som ikke har noen betydning hver for seg, men som først bidrar til å skape mening når de ses i kombinasjon med andre elementer i teksten, får romanen en tydelig spillkarakter. Den minner for eksempel om et kortspill, hvor hvert enkelt kort er meningsløst i seg selv, men som, når det settes inn i konteksten av et bestemt spill, med dets regler og koder, plutselig får en særskilt betydning. Til tross for disse reglene, tillater imidlertid spillet, som Hutcheon uttrykker det, spilleren "to project his personal ordered creation and meaning upon the chaos of the world" (Hutcheon 1985: 82).

Når *Rand* bruker en modell fra spillenes verden, er det først og fremst for å fortelle leseren at den ikke har en bestemt kjerne av betydning, men at det tvert imot er *han* som har ansvaret for å skape denne betydningen. For å kunne gjøre det, må han imidlertid lære seg – eller mer korrekt: han må selv *skape* – de reglene og kodene som gjelder for nettopp den fiksjonen han har foran seg; hvis ikke, hevder Hutcheon, vil han være ute av stand til å sette den fiktive verdenen i spill: "Parodic metafictional structures also demand that the reader learn rules, codes [...] in order to understand the text" (Hutcheon 1985: 83).

Teksten sier fra at den er et spill, og at den dermed er *på liksom*. Og hver tekst har sine egne regler og koder, akkurat som spillene har det. Det betyr at de reglene som gjelder innenfor et bestemt spill, ikke lenger har noen betydning utenfor spillets grenser. Waugh skriver: "The same set of actions set in a 'play' context will not denote what they signify in a non-play context" (Waugh 1984: 35). Hun trekker frem Roland Barthes' analyse av idretten bryting, hvor han viser at spillets regler ikke er "mimetisk", men "semiotisk" konstruert: "Only an image is involved in the game," hevder Barthes, "and the spectator does not wish for the actual suffering of the contestant; he only enjoys the perfection of an iconography. It is not true that wrestling is a sadistic spectacle: it is only an intelligible spectacle" (Waugh 1984: 35).¹⁴

¹⁴ Se Roland Barthes: *Mythologies*, London 1972, s. 20.

Spillstrukturen i *Rand* understrekes av fortellerens gjentatte bemerkninger om amerikansk fotball, et spill han vel å merke ikke kan noe om. Disse bemerkningene bidrar også til å avsløre og forkaste denne strukturen. Med sine stadige perspektiv- og assosiasjonsskifter og tilfeldige krysskoblinger av ulike tekstbiter, hemmeliggjøres på mange måter romanens koder og regler; de blir umulige å dechiffrere. Som hovedpersonen sier det i en kommentar om Tor Gross' bok *I mørkets hjerte* – en kommentar som egentlig handler om den boken, den *metafiksjonen*, han selv fungerer som forteller i: ”Og bak alt dette skimter leseren igjen Gross' hovedpoeng: Han vil fortelle om ungdommens seremonier, de nye ritualene; leker, spill og handlinger med hemmelige regler og mønstre” (101). *Rand* avdekker spillet, men definerer ikke reglene; det forsøker den heller ikke å gjøre. Ved romanens slutt stadfestes denne regelløsheten:

Zakariassen skrur på TV, bare bildet, setter seg. Han strekker bena ut og fisker sigarstumpen opp av brystlommen.

Jeg er raskt borte hos ham og tenner den med Bergmanns lighter. Han nikker, liksom takknemlig.

Jeg peker mot skuespillet på TV-skjermen, den amerikanske fotballen.

”Forklar meg reglene,” sier jeg.

Han begynner tålmodig, for gud vet hvilken gang, å forklare meg reglene. Stemmen hans er myk og behagelig, han kunne vært programleder i Nitimen.

Jeg lener meg tilbake i stolen, hører ikke etter. (260)

Den idyllen som råder i avslutningsscenen, er skapt av den frihetsfølelsen det gir fortelleren å vite at han ikke er bundet opp av på forhånd fastsatte regler. Han befinner seg, som han sier det et annet sted i teksten, ”i et terra incognita” (219). Romanen forkaster her spillstrukturen til fordel for en åpenhet for nye, ukjente muligheter. Patricia Waugh skriver om bruken av og bruddet med spillstrukturen i metafiksjon:

Freedom is the moment when the game or the genre is being discarded, but the rules of the new one are not yet defined and are therefore experienced as the ‘waning of former rules’. Metafiction is in the position of examining the old rules in order to discover new possibilities of the game. (Waugh 1984: 42)

Gjennom bruddet med spillreglene forteller *Rand* leseren at han, i langt større grad enn før, har en fri rolle i meningsskapingprosessen. Leserens blir en *libero*, akkurat som hovedpersonen:

[Zakariassen] satt i en velbrukt Adidas-overall og mønstret meg lenge før han spurte om jeg ville delta i etterforskningsledelsen. Som en slags libero. Som hva? sa jeg. En som så hele saksmengden med friske øyne, sa han. *Kunne* jeg? spurte jeg. En sivil? Dette var en såpass uvanlig sak, sa han; omstendighetene var så eiendommelige at sedvaner kunne brytes. De måtte prøve alt. De sto fast. Ville jeg? Han hadde ordnet med formalitetene, snakket med sjefen min. De kunne få låne meg. Jeg fikk carte blanche og

tilgang til alt materiale. Zakariassen sa, og jeg nekter ikke for at stoltheten skylte gjennom kroppen i disse sekundene, at jeg nettopp ved min jomfruelighet i politisammenheng kunne bli selve krumtappen i etterforskningen. (207)

3.4.4 Erotikk

I tillegg til spillmetaforen, som vi har sett er tydelig til stede, henter romanen elementer fra erotikken og seksualakten for å rette fokuset mot sine egne narrative strukturer. Ett stikkord kan være *forførelse*. Et annet er *begjær*.

Flere av morderens møter med ofrene – men særlig det første, med Georg Becker – har et tydelig preg av nytelse, av erotikk og lidenskap.

Han så meg inn i øynene. Jeg trodde først det var... Jeg vet ikke hvorfor, men jeg tydet det som et forelsket blikk. [...]

Samtalen fylte meg med velvære. Av uvisse årsaker kjente jeg en gigantisk... virkekraft, en ubendig lyst til å gjøre noe, utrette noe. [...]

Jeg likte meg, likte samtalen. Jeg kjente, om jeg tør si, et kjemisk velvære i kroppen som kunne minne om en erotisk opplevelse. [...]

Jeg hadde støtt på mannen i Grensen. [...] Jeg fattet en unik sympati med ham med en gang, fant hele skikkelsen hans gåtefullt tiltrekkende. [...]

Samtalen fikk mer og mer karakter av fysisk nytelse for meg. (12–14)

Hovedpersonen forføres. Han *begjærer* så å si den fantasieggende og utfordrende ordvekslingen med Becker. Alle samtalene med ofrene, med deres springende og uforutsigbare karakter, har imidlertid et preg av nytelse – en nytelse som når et høydepunkt i en opplevelse av å se en annen og større virkelighet.

Alle romaner er erotiske på en eller annen måte, hevder Hutcheon, ”they seek to lure, tantalize, seduce the reader into a world other than his own” (Hutcheon 1985: 86).

Litteraturens forførende evne tematiseres også, som antydnet, i *Rand*. Her kan hver av samtalene leses som en seksualakt. Det er imidlertid lett å tolke disse samtalene som et ”vanlig” samleie, det vil si med et startpunkt (forførelse) og en slutt (orgasme). I boken *Reading for the Plot* introduserer Peter Brooks det han betegner som en ”’erotics’ of art” (Brooks 1992: xv). Han anvender begrepet *narrativt begjær* for å understreke at motoren i en narrativ tekst er begjæret etter en mening – et begjær som slutten skal tilfredsstillende. Kjærstads roman bryter med dette synet, og dermed også med den strukturen den parodierer. Her er det ikke begjæret etter en meningsfylt slutt som driver teksten fremover; det er snarere – som vi kan se i hovedpersonens begjær etter de epifaniske erfaringene – et begjær om, gjennom skriften, å mane frem opplevelser av en åpenbaring. Sagt på en annen måte: Begjæret i teksten dreier seg ikke om epistemologi, det vil si kunnskap og innsikt; det dreier seg om ontologi og

metafysikk – om å se en annen virkelighet. Et utdrag fra passasjen hvor hovedpersonen møter Tor Gross underbygger denne påstanden:

Vi hadde gått gjennom en magisk tunnel, sto utenfor tid og rom. Jeg fikk opplevelsen av å stå i sentrum av en stjernetåke, i et mørkt aksepunkt. Lysmyriader i alle retninger. Jeg har aldri sett byen så, hva heter det... kaotisk, og samtidig fått inntrykket av at nettopp dette kaotiske gjemte en selvfølgelig innsikt, nei, ikke innsikt, et *ansikt*. (39)

Møtet med Gross gir ham altså ikke innsikt, men fører snarere til at han ser ”et *ansikt*” – Guds ansikt? Dermed får teksten også et preg av *anagogi*, som innebærer en fortolkning i retning av det mystiske eller hinsidige. Samtalenes springende karakter er et bilde på romanens nærmest endeløse og kaotiske blanding av perspektiver og dens mål om eller begjær etter at dette ”skal kunne åpenbare glimt av en erkjennelse som hvert enkelt perspektiv ikke kan nå” (Markussen 2003: 73).

Denne kontinuerlige perspektivblanding fører til at *Rand* bryter med romantradisjonens dramaturgi. Det tradisjonelle, aristoteliske plotet var strukturert som en seksualakt, med begynnelse (forspill), midte (samleie) og slutt (orgasme). Plotet i *Rand* er av en helt annen karakter; den gamle dramaturgien, med dens stadig stigende spenningskurve, forkastes: Verket befinner seg så å si i orgasmen fra første til siste setning. I ”Et plot som aldri tar slutt” skriver Kjærstad om det han kaller *det nye plot*: ”Det nye plot [...] konsentrerer seg om selve orgasmen. Alt stråler ut fra et punkt, er en vedvarende eksplosjon, utenfor tiden” (Kjærstad 1989: 247). I selve romanteksten beskrives denne plotstrukturen metaforisk gjennom hovedpersonens elskovsakt med Ingeborg:

Etter et lett aftensmåltid [...] elsket vi uten forspill. [...] Jeg ble fullstendig overrasket av Ingeborgs orgasme bare sekunder etter at jeg kom inn i henne. Som om hun kastet seg direkte inn i orgasmen. Og hun ble der, i orgasmen. [...] Hun holdt meg fast med begge bena, hang på meg som om hun falt og falt. Eller steg og steg. Et kolossalt favntak. Som en styrkeøvelse. Jeg fortsatte å elske henne mens orgasmen hennes varte ved. En kulminasjon som bare fortsatte å kulminere. Kroppen hennes var en eneste stor muskel sysselsatt med orgasmen, med et (ordet ligger nær) et symfonisk vedvarende klimaks. Eller med en ny orgasme bortenfor orgasmen. (187)

3.4.5 Computerstruktur

En siste struktur som er synlig på *Rands* diegetiske nivå, er det vi kan kalle en computerstruktur. En tradisjonell (”realistisk”) roman har som nevnt en lineær struktur med en begynnelse og en slutt, og er bygd opp av elementer som er av avgjørende betydning for at teksten skal kunne produsere et overordnet meningsinnhold. Når det gjelder *Rand*, oppdager vi derimot at den minner mer om den typen tekst vi ser på dataskjermen når vi surfer på internett. Dette er en ikke-lineær teksttype som innenfor datavitenskapen kalles *hypertekst*.

Her er det ikke noe krav om en begynnelse eller en slutt; innenfor den samme teksten finnes en rekke valgmuligheter, noe som fører til at ulike lesere, til tross for at de tar utgangspunkt i den samme teksten, alltid vil sitte igjen med ulik informasjon. Hypertekst er nærmere bestemt en samling av dokumenter som inneholder kryssreferanser som gjør det enkelt for brukeren (leseren) å hoppe fra ett dokument til et annet.

Som vi har sett i gjennomgangen av ornamentikken, er også *Rand* strukturert ved at en mengde informasjon krysskobles. Dette gir romanen et preg av hypertekst. På det ytre handlingsplanet mimes dette i hovedpersonens arbeid med databasen: ”Jeg logger meg inn,” sier fortelleren. ”Jeg henter fram dokument etter dokument. Jeg løfter dem ut av en svær hangar på et tiendedels sekund. Jeg leser. Jeg tenker. Jeg taster. Jeg forsøker å gå systematisk til verks. Tenke klart. Elementært” (201).

Akkurat som en hypertekst er også *Rand*-teksten full av detaljer og informasjon. Og akkurat som når en har å gjøre med en hypertekst, er hvilke av disse detaljene en legger merke til, stort sett basert på tilfeldigheter. Da hovedpersonen etter hvert legger inn noen random-funksjoner, og ut fra disse får et slags gjennombrudd i saken, er dette et tydelig metafiksjonalt grep fra romanens side. Fortellerens beskrivelse av random-funksjonene er en slags ”bruksanvisning” for leseren:

Jeg får en kriblende idé. Først har jeg ideen uten å vite hva det er. Tankene arbeider i forkant av språket. Jeg må sitte stille, være tålmodig, la dem få kle seg i ord: Hva om jeg legger inn en bug, en feil. Det kunne gi... uventede resultater. Hva om jeg simpelthen legger inn noen random-funksjoner. Får systemet selv til å velge ut fakta på måfå og så lete gjennom hele datamengden. Kryssjekke uviktige ting, informasjon som vi ellers anser uten betydning. Jeg retter ryggen. Jeg er en Count Basie der fingrene løper over tastene, der jeg går inn i systemet og legger igjen en nydelig random-funksjon etter meg, som en sprø pianoakkord midt i partier dominert av tett arrangerte blåsere. Jeg improviserer. Jeg føler meg... gudbenådet. Jeg har befruktet et svært og dødt egg. Eller jeg har vekket til live en hukommelse i datamaskinens egen hukommelse, gjort den i stand til å skape sine egne minner, helt andre koblinger. (227–228)

Et nøkkelord her er *improvisasjon*. For å skape mening i den overfloden av informasjon som presenteres, må vi improvisere. Bare slik kan vi være i stand skimte tekstens bakenforliggende mønster. For det er nettopp, og som tidligere nevnt, dette *mønsteret* det dreier seg om å få et glimt av – og ikke noen ferdigprodusert mening. I den forstand er heller ikke romanen et fullendt verk; den har snarere en karakter av noe ufullstendig, uendelig, uferdig, som det er opp til leseren å perfeksjonere. Som fortelleren sier det i en av sine refleksjoner om estetikk:

Jeg kom til å tenke på en skulptør. Hva hadde han sagt? Noe umulig... Noe sånt som at han skulle gitt alt i verden for å eie den marmorblokken Michelangelo hogg sin David ut av – vel å merke *uten* at han hadde rørt den. Det var nok, eller større, å vite at denne grove blokken inneholdt kimen til noe så fullkomment. (159)

Også her understrekes romanens computerstruktur. For i datamaskinens verden er ingenting endelig; det er hele tiden mulig å forbedre og forandre. Alle muligheter er åpne. Norbert Bolz er inne på dette i boken *Kaos og simulasjon*. Han hevder at fullendelse som estetisk kriterium er utgått på dato. Arbeidet ved PC-en, sier Bolz, kjenner ingen

grense for evnen til å gjøre det fullkomment; det vil si det trenger aldri begynne på nytt og blir aldri ferdig; de lagrede dataene kan jo revideres og manipuleres så ofte man ønsker. I den forstand er computeren den perfekte innretningen for å teste og øve. Den optimerer viljen til optimering – man kaller det i dag *debugging*. (Bolz 2003: 164)

Rand-personen gjør det imidlertid en smule annerledes. Det er ikke gjennom *debugging*, det vil si gjennom å rette feil, han får sitt gjennombrudd, men tvert imot ved å *legge inn* en *bug* i programmet, slik at det kombinerer data etter helt tilfeldige mønstre.

Når han beskriver sine tilfeldighetssøk i databasen, kommer man heller ikke unna å assosiere ham med en *hacker*. Alle har vel hørt om slike personer som – ved hjelp av en PC, store dataferdigheter og, ikke minst, en stor porsjon fantasi – har skaffet seg ulovlig tilgang til et annet datasystem. ”*The Hack*,” skriver Bolz, ”er det mytiske navnet på det uoppnåelige målet for denne lengselen etter absolutt kontroll. Og de legendene som slynger seg rundt, har stadig samme innhold: å trenge inn, gjennom besatt hacking, i trustenes gigantiske regnemaskiner, hos FBI eller Pentagon” (Bolz 2003: 162). ”Jeg prøver å holde hodet skjerpet,” sier fortelleren. ”Jeg er ute etter en ny kopp kaffe. Jeg sitter og sitter, taster, slår opp på måfå i dokumenter, taster, går inn i registre, taster, lar tekster rulle forbi øynene, taster, alt bekrefter at jeg er... i nærheten av noe, noe av ytterste...” (250). Her etablerer romanen en analogi mellom datahacking og måten vi bør lese teksten på. Implisitt i verkets hypertekst-lignende oppbygning ligger også en erklæring om at kulturen har forandret seg så radikalt siden den gamle, lineære plotstrukturen ble utformet, at også romanen som form må forandres deretter. Med de nye mediene har vi fått en verden hvor dataflyten ikke kjenner noen grenser, og hvor hypertekstens ikke-lineære struktur snart er den eneste strukturen vi kjenner. ”Siden barna begynte å fortape seg i storbyens multi-media-omgivelser og de nye medienes endeløse dataflyt,” skriver Bolz,

har Gutenberg-galaksens dannelsesstrategier utspilt sin rolle. *Swamped by information overload* sitter barnet allerede i førskolealder som en jeger foran bildeskjermene. All leting og utforskning foregår gjennom *pattern recognition*. [...]

Øyensynlig er boka som system for bearbeiding av informasjon ikke lenger på høyde med kompleksiteten i våre sosiale systemer. Derfor organiserer forfattere som vet dette og like fullt vil være forfattere, sine bøker etter strukturer og mønstre som stjeler fra de ikke-lineære systemene for informasjonsbehandling. (Bolz 2003: 158)

Er det kan hende nettopp sin egen oppbygning og den lese måten en slik struktur krever, romanen prøver å antyde allerede i første kapittel, hvor vi kan lese følgende om Georg Becker: ”Mens han sa dette, klatret eller *flyttet* blikket hans seg oppover fasaden på Regjeringsbygningen, i rykk, som om han spilte kinasjakk og de lysende vinduene var motstanderens brikker” (9).

4 Fiksjon, språk og virkelighet

4.1 Språk og virkelighet

Som vi har sett flere eksempler på, er *Rand* en roman som, gjennom sin metafiksjonale form, peker innover mot seg selv og som tematiserer sin egen status som tekst og fortelling. Dette betyr imidlertid ikke at den ikke interesserer seg for den ytre virkeligheten. Som vi skal se i det følgende, er *Rand* faktisk en sterkt virkelighetsopptatt tekst – vel å merke i betydningen *virkelighetskritisk* eller *virkelighetsproblematiserende*. På ulike måter – gjennom både åpne og skjulte varianter av narsissisme – diskuterer nemlig romanen forholdet mellom den fysiske, gripbare virkeligheten og sin egen, fiktive, språklige verden. Et nøkkelord her er *representasjonsproblemet*, det vil si spørsmålet om språket overhodet er i stand til å gjengi virkeligheten og de erfaringene vi gjør oss i den.

4.2 Medievirkeligheten

Noe av det mest eiendommelige ved hele romanen er at hovedpersonen, etter å ha drept noen, kan synes nærmest totalt å mangle bevissthet om nettopp dette. ”Uansett hvordan jeg snur og vender på det,” reflekterer han morgenen etter sitt første mord, ”må jeg innrømme at det skjedde noe underlig på veien hjem i går kveld. Jeg har følelsen av å ha gjort noe helt... radikalt” (16). Dette er det nærmeste han kommer en erkjennelse av at han dagen i forveien har tatt livet av en mann.

Først den påfølgende dagen – mens han koser seg med morgenkaffen og lytter til Nitimen, et radioprogram som med sin ”pludrende og uhøytidelige” atmosfære gir ham en ”illusjon av evig ferie” – blir han klar over at Becker faktisk er død, idet han oppdager en artikkel i avisen som forteller ham ”at en mann var funnet død ’på åpen gate’ bak Deichmanske bibliotek” (23). Nå er det ikke særlig uvanlig at fortelleren i en roman holder viktige opplysninger skjult for leseren; det har blitt gjort til alle tider. Men i *Rand* kan det virke som om heller ikke fortelleren selv er bevisst på at Becker er død. Dette har en kraftig underliggjørende effekt:

Jeg leste artikkelen grundig, leste den om igjen, tygde hver setning, smakte på enkelte av ordene, sa dem høyt (’mystisk’, ’søylene’, ’nærmere undersøkelse’); hvis jeg ikke husker feil, bøyde jeg også hodet ned for å lukte på trykksverten. Deretter satt jeg lenge med de siste restene av kaffen og grublet over denne mannens skjebne. I det ene øyeblikket vandre omkring blant de levende, i det andre ligge med nesen i bakken, død ”på åpen gate”.

Først da jeg sto i entreen, med armen trædd inn i det ene ermet på jakken – Nitimens kjenningsmelodi (denne storbandmusikken) signaliserte i samme øyeblikk en slags tilbakevending til virkeligheten – resonnerer jeg meg fram til at dette måtte være den samme mannen som jeg hadde møtt den forrige kvelden.

Jeg vil si... jeg tror jeg kan ta såpass sterkt i: Jeg må si at dette sjokkerte meg. (24)

4.2.1 Hypervirkelighet

Ikke før han har lest om mordene i avisen, blir de virkelige for ham. At hovedpersonen fra første stund er kritisk til det journalistene skriver om drapene ("Argumentasjonen hans var skandaløst lite tillitvekkende [...]") (45)), forhindrer ikke det faktum at medienes fremstilling av dem blir den sanneste form for erkjennelse han har om dem. Med andre ord: Avisenes *språklige gjengivelse* av drapene oppfattes som virkeligere for ham enn hans egen, opprinnelige opplevelse av dem.

Når han hevder at Nitimens kjenningsmelodi fører ham tilbake til virkeligheten, må dette derfor tolkes som ironi. Melodien innebærer ikke en tilbakevending, som han påstår, men rykker ham tvert imot ut av det nærmeste han kommer en virkelighet, som er medienes mer eller mindre vellykkede forsøk på så objektivt som mulig, og gjennom språket, å gjengi denne ytre virkeligheten. Men den "virkeligheten" han erfarer gjennom mediene, er ikke virkelig. Med dette mener jeg ikke at den er uvirkelig eller anti-virkelig, men snarere *hypervirkelig*. Hypervirkelighetsbegrepet er særlig forbundet med filosofen Jean Baudrillard, og betegner, ifølge Bo G. Jansson, en tilstand som oppstår "når språk och värld fullständigt sammanblandas eller när mediet, representationen, språket, berättandet, kopian eller bilden framstår som verkligheten själv eller själva verkligheten" (Jansson 1996: 27).

Hovedpersonens verden er informasjonsteknologiens og massemedienes verden. Det er en verden som peker "bort från 'the reality' og till 'the virtual reality' dvs. till en verklighet bestående uteslutande av mediaeffekter" (Jansson 1996: 27). I denne medieverdenen, skriver Tom Sandqvist i boken *Bilden är i bilden. Estetisk teori og praktik i det postmoderna fältet*, begynner mediet, representasjonen, bildet eller kopien mer og mer å "besmitta verkligheten, modellera verkligheten, det verkliga, så att verkligheten själv fråntas möjligheten att tillverka sig själv som verklighet" (Sandqvist 1992: 23).

4.2.2 Narrativisering og fiktivisering

For hovedpersonen i *Rand* blir det derfor ikke bare en vane å kjøpe avisen dagen etter hvert mord – det blir et *høydepunkt*. Avisen er det nærmeste han kommer noe virkelig midt i det uvirkelige:

Jeg skal ikke nekte for at jeg var utålmodig. Så rastløs at det kalte på en interesse i seg selv. [...] Jeg husker følelsen av å vente på *henne* [...] den morgenen jeg gikk inn i kiosken på hjørnet av Tøyengata og rev til meg avisen i det samme eieren sprettet pakken. Allikevel klarte jeg, med en viljeanstrengelse som imponerte meg, å stikke den under armen [...]. (75)

I *Rand*-personens verden kan det virke som om medievirkeligheten har overtaket på den faktiske virkeligheten. Denne sistnevnte virkeligheten kommer her til uttrykk kun indirekte og gjennom mediene, noe som også understrekes eksplisitt i teksten da hovedpersonen ser Zakariassen på TV: "Først på fjernsyn ser du hvem han er" (102). Han er imidlertid klar på at den verdenen han blir presentert for gjennom massemedienes dekning av drapssaken, og som skaper en voldsom fascinasjon hos ham, ikke har noe med ham å gjøre. Slik reagerer han for eksempel da han ser en nyhetsreportasje om mordet på Eva Weiner på Dagsrevyen:

Jeg satt akkurat med gaffelen i den første vårrullen, klar til å lage et kirurgisk snitt med kniven for å dryppe litt soyasaus nedi, da den første reportasjen på Dagsrevyen lyser mot meg. Innslaget var ikke langt; det åpnet med noen bilder fra Akerselva og Ankerbrua (statuene dramatisk klippet inn av en kreativ person) ledsaget av en kommentar om "uforståelige mord". Hvis jeg ikke hørte feil, la reporteren vekt på at alle mordene hadde skjedd i nærheten av kirker. (Jeg måtte pent legge fra meg bestikket: Hadde de virkelig det?) [...] Allikevel gjorde det faktum at TV plutselig befattet seg med saken, med disse menneskene som jeg hadde truffet og snakket med, et dypt inntrykk – særlig fordi fjernsynet og Dagsrevyen på en måte representerte en virkelighet som hadde lite å gjøre med min egen verden. (81)

Utdraget ovenfor indikerer to ting: For det første er det helt klart at romanen her gir uttrykk for en *flerverdenstenkning* eller *ontologisk pluralisme* som hører hjemme i postmodernismen. Det postmoderne er en verden av mange mulige verdener. For det andre, og det er dette som er det viktigste poenget i denne sammenhengen, tematiserer utdraget, som Jansson uttrykker det, den postmoderne virkelighetens "fortløpande narrativisering och fiktivisering" (Jansson 1996: 120). I artikkelen "Et plot som aldri tar slutt" gir Jan Kjærstad, med utgangspunkt i drapet på Olof Palme, et godt eksempel på dette:¹⁵

Mordet på statsminister Olof **Palme**, fredag den 28. februar 1986, klokka 2321, Sveavägen, Stockholm. Et plot som allerede har trukket til seg mange forfattere: Ann-Marie Åsheden: *Jakten på Olof Palmes mördare*, Thomas Kanger: *Mordet på Olof Palme*, Lars Krantz: *Ett verklig drama*, Sven Anér: *Polisspåret*, Hans Holmér: *Olof Palme skutt*. Spørsmål: Hvordan kan samme hendelse utløse så mange tolkninger, dette mylder av motstridende observasjoner? En mengde variable faktorer går igjen i bøkene: de forskjellige nøkkelvitenene, beskrivelsen av morderens klær, utseendet (fantombildet), den haltende gangen, mysteriet rundt funnet av kulene, våpenet, fluktruten, mulige medhjelpere, bilder, 33-åringen, partikler fra tennsats, Skyggen, Grandmannen, menn med walkie-talkies, kurdere, politifolk... Til sammen danner disse variablene grunnlag for høyst avvikende spinn av gjetninger, hypoteser og gåter. Man får en anstøtelig følelse av å sitte med romaner foran seg; en kvintett som skal demonstrere synsvinkelteknikkens finesser, vise hvordan verden er avhengig av øyet som ser, av enkeltmenneskers divergerende assosiasjonsverden. Ikke ved noe punkt, bortsett fra at Palme er skutt, råder sikkerhet eller enighet. Alle har ulike oppfatninger av nær sagt alt – både vitner, etterforskere og senere journalister. Menneskets evne til tolkning synes uendelig. Gi mennesket noen fragmenter av virkeligheten og det

¹⁵ Her kommer det også tydelig frem at Kjærstads utgangspunkt da han skrev *Rand*, var nettopp Palme-saken.

fyller selv igjen hullene med sin fiksjon. Et faktisk plot føder utallige teorier om fiktive plot. (Kjærstad 1989: 248–249)

De variable faktorene og den divergerende assosiasjonsverdenen hos enkeltmennesker som Kjærstad peker på i forbindelse med Palme-saken, og som han hevder fører til en uunngåelig fiktivisering av virkeligheten, er også noe av bakgrunnen for *Rand*-personens påstand om at TV-nyhetenes verden har lite med hans egen verden å gjøre. Hovedpersonen kjenner seg rett og slett ikke igjen i mediernes forsøk på å beskrive den faktiske virkeligheten som han en gang var en del av. Han klarer likevel ikke selv å peke på hvordan denne virkeligheten *egentlig* var. Derfor må han ty til mediene og deres liksom-virkelighet. Dette kommer enda tydeligere frem da han leser en avis etter drapet på Tor Gross:

Journalisten i tabloidavisen antydte rett og slett at det kunne være en sammenheng mellom mordet på Gross og den mannen som ble funnet død bak Deichmanske bibliotek tidligere i måneden. Argumentasjonen hans var skandaløst lite tillitvekkende slik jeg vurderte den, men jeg kunne ikke desto mindre la være å beundre det rent journalistiske håndverket i denne sekvensen. (45)

Det han beundrer ved ”det rent journalistiske håndverket”, er altså ikke artikkelens formidling av en objektiv, ubestridelig virkelighet, men tvert imot dens kreative narrativisering og fiktivisering på bakgrunn av det Kjærstad i sitt essay kaller ”en mengde variable faktorer”.

4.3 Språket

Medienes manglende evne til å beskrive virkeligheten slik hovedpersonen opplever den, kan også leses som en slags speiling av fortellerens problemer med å språkliggjøre sine erfaringer. I hans egen skrift kommer som nevnt dette tydelig frem gjennom stadige omformuleringer og avbrutte setninger. I motsetning til den tradisjonelle, ”realistiske” romanen, hvor språket anses å være i stand til å gi en objektiv og dekkende beskrivelse av verden, er nemlig *Rand* en tekst som på mange måter motarbeider en slik oppfatning. Den pretenderer å representere virkeligheten, men ved å antyde flere problemer som er knyttet til dette, brytes denne illusjonen. Teksten tematiserer sin egen tilblivelse, men også sitt eget forhold til verden.

4.3.1 Språkets begrensninger og muligheter

Noen av de mest synlige eksemplene på det Linda Hutcheon betegner som språklig narsissisme, finner vi i den skrivende fortellerens metakommentarer i forbindelse med sin egen tekstproduksjon. Disse kommentarene er ofte knyttet til hans vanskeligheter med å sette ord på sine egne opplevelser; og jo sterkere opplevelsen har vært, desto større besvær har han

med å beskrive den. Bare det å få frem at det regner, volder ham problemer: ”Det er januar og varmegrader. Oslo-regn faller mot asfalten. (Jeg har prøvd med ’et tett og bløtt regn’, ’et mildt og stille regn’, ’et monotont og uavbrutt regn’, men ’Oslo-regn’ får holde. Oslo-regn er Oslo-regn)” (177).

Fortellerens metakommentarer alluderer selvsagt til noen av de språklige utfordringene forfatteren møter under fiksjonsskapesprosessen. Men like mye antyder de det faktum at språket som system er arbitrært, og at dets referensielle funksjon – i betydningen ”evne til å gjengi vår egen sansbare virkelighet” – kun er en illusjon. Som hovedpersonen sier det ved et av sine besøk i Botanisk Hage:

Jeg har aldri lest et eneste av de små skiltene som finnes overalt og som illustrerer vår iherdige trang til å sette navn på verden, til å systematisere, som om et navn og et system vippet noe over fra å være ukjent til å bli kjent, ga kontroll, makt, og vi var blinde for vilkårligheten i et slikt system, blinde for at en person, i morgen, kunne dele opp plantene i helt nye familier, slekter, arter – og med like stor bravur. Mange ganger opplever jeg Botanisk Hage som en oase, andre ganger som en lomme av uvirkelighet. (90)

I fremtiden, hevdet dikteren Robert Musil, trenger vi absolutt større mulighetssans enn virkelighetssans. Det er et lignende syn fortelleren i *Rand* står for. Når tingene i verden gis navn, er de på en måte ikke virkelige eller interessante for ham lenger. Idet de navngis, settes de nemlig i bås; de forvandler seg til noe fastlåst, og tømmes for verdi. De mister med andre ord den tankestimulerende evnen de hadde før de ble kategorisert og systematisert.

Samtidig som dette er med på å understreke romanens egen skisseaktige, ”uferdige” konstruksjon – med alle de mulighetene den gir leseren til å bruke sin egen fantasi eller imaginasjonskraft til å fortsette ”byggearbeidet” – har det også en iboende språk- og virkelighetskritikk. For er ikke språket egentlig uegnet til å beskrive noe som helst? Vil det ikke alltid, uansett hvor presist man prøver å formulere seg, finnes en liten rest som språket ikke er i stand til å dekke? Og er det ikke alltid et uoverstigelig fjell mellom *ideen* om tingen-i-seg-selv og de forsøkene vi gjør på å gripe denne ideen ved hjelp av språket? Fortelleren i *Rand* sier det slik omtrent midtveis i beretningen:

Det er et misforhold mellom det jeg opplever og denne handlingen, å skrive. Det spørs... jeg har begynt å tvile på om en skriftlig framstilling kan fange dette jeg ser åpner seg, denne avgrunnen... nei, ikke en avgrunn... mer en...

Jeg ser også hvor mye som forsvinner på veien fra tanke til skrift, og før det: på veien fra intuisjon til tanke. (168–169)

Hovedpersonen har imidlertid, og som vi allerede har sett tegn på, et tydelig ambivalent forhold til språket. At språket ikke kan dekke hans erfaringer i den ”virkelige” verden er noe

han er helt bevisst på. Mot slutten av romanen innrømmer han at han har ”visst det hele tiden. At ord er et utilstrekkelig redskap. Det er ingen oppdagelse. Det har vært utgangspunktet” (242). Men samtidig har ordene og språket en annen, verdifull side. Det er denne siden som kommer frem når han for eksempel leser avisen etter mordene. Språket skaper en annen virkelighet – et heterokosmos – hvor ordene ikke refererer til eller etterligner en ytre, fysisk virkelighet. Når han påstår at ”Dagsrevyen på en måte representerte en virkelighet som hadde lite å gjøre med min egen verden”, har han selvsagt rett i det. Derrida hevdet at alt er diskurser. Dermed refererer ikke det hovedpersonen ser på Dagsrevyen eller leser i avisene, til virkeligheten, men til andre, språklige, diskurser. ”In the literary text,” hevder Linda Hutcheon, ”there are no such things as real referents for the reader” (Hutcheon 1985: 94). Alle referenter i en tekst er nemlig fiktive, fordi det som står skrevet *alltid* vil være ”an imaginative construct” (Hutcheon 1985: 94). Hutcheon skriver om det hun kaller *historiografisk metafiksjon* (”historiographic metafiction”), som ifølge henne er postmodernismens mest karakteristiske romanform:

Historiographic metafiction renders problematic both the denial of and the assertion of reference. It blurs the distinction [...] between ”texts” and ”lumps” – things made and things found, the domains of epistemology. It suggests that there *were* lumps – historical personages and events – but that we know them only as texts today. (Hutcheon 1988: 145)

For hovedpersonen blir dermed ikke språket et redskap til å etterligne virkeligheten, men til nærmest å mane frem en annen, *alternativ* virkelighet – en språklig, og dermed fiktiv, virkelighet, men like fullt en virkelighet. Dette ser vi særlig i hans beskrivelse av besøket i synagogen og av arbeidet med databasen, hvor språket nærmest gir ham en religiøs erfaring – en erfaring som imidlertid ikke kan oversettes til språk. Heri ligger implisitt en kritikk av realismen, hvor den gjengse oppfatningen var at et tegn peker ut mot en ”virkelig” referent som alle lesere deler. Det er denne oppfatningen av språket og dets forhold til virkeligheten hovedpersonen reagerer mot når han nekter å lese skiltene i Botanisk Hage. For ”realism actually mitigates the possibility of a ’vivid’ imagining of the text” (Hutcheon 1985: 95). At hvert ord er knyttet opp til en felles, utenomtekstlig mening, sperrer for de mulighetene som faktisk finnes i språket, og som fortelleren i *Rand* gjerne vil utforske. For i språket kan både leseren og forfatteren skape sitt eget heterokosmos, helt uavhengig av den ytre virkeligheten. Når hovedpersonen avslører at han har ”innledet et ambisiøst prosjekt, et forsøk på å renovere sansene, en slags ombygging av verden” (51), er det nettopp *i språket* denne renovasjonen og ombyggingen kan finne sted.

4.4 Hyperrealisme

Bakgrunnen for hovedpersonens prosjekt kan synes å springe ut av at den verdenen han lever i, ikke lenger kan betraktes som virkelig, men snarere som hypervirkelig. ”Det finnes ikke noe hinsides de nye mediene,” skriver Norbert Bolz om vår egen postmoderne verden (Bolz 2003: 126). Dette understreker Baudrillards syn om at denne verdenen er så til de grader gjennomsyret av bilder og tegn at ”a resultant crisis in representation has overtaken its capacity to insist on the real, on truth, and on meaning” (Baker 2000: 79). Baudrillard avviser dermed at det i det hele tatt er mulig å skille mellom illusjon og virkelighet. I hans verden er alt redusert til tegn – til og med Gud:

All of Western faith and good faith was engaged in this wager on representation: that a sign could refer to the depth of meaning, that a sign could *exchange* for meaning and that something could guarantee this exchange – God, of course. But what if God himself can be simulated, that is to say, reduced to the signs which attest his existence? Then the whole system becomes weightless; it is no longer but a gigantic simulacrum: not unreal, but a simulacrum, never again exchanging for what is real, but exchanging in itself, in an uninterrupted circuit without reference or circumference. (Baudrillard 1988: 170)

Baudrillards postmoderne verden er en verden hvor troen på ”dybde” og ”sannhet” forvises til fordel for overflate og tilfeldigheter (Baker 2000: 81). Det er ikke for ingenting at det nettopp er etter et tilfeldighetssøk i databasen at noe som kan tolkes som Guds ansikt viser seg for hovedpersonen på PC-skjermens todimensjonale overflate: ”Og jeg *ser* faktisk... om ikke et ansikt, så et... noe visuelt” (228). Men han er ikke i stand til å relatere det abstrakte han ser til Gud. Isteden minner det ham ”om disse abstrakte malerne. Jeg tenker spesielt på én. Ingeborg har en tykk bok om ham. Jeg husker ikke navnet. Karamazov... Kinski... Koritzinsky... Kandinskij?” (228). Det han ser, minner ham med andre ord ikke om en fysisk eller metafysisk virkelighet; det minner ham snarere om bilder – men i kraft av sin abstrakte karakter henviser heller ikke bildene til noe annet enn seg selv; de er bilder skapt i sitt eget bilde. Her beveger romanen seg over mot det Bolz kaller *digitaleestetikken*, hvor mimesis – det vil, med Hutcheons begrep, si produktmimesis – påstås å være et overstått stadium:

Digitaleestetikken er ikke uttømt med begrepet *simulakrum*. Kunsten var lenge skinn, ga skinn av virkelighet, kunstens bilder av virkeligheten var simulasjon. Og estetikkens grunnbegrep ”skinn”. I simulasjonssamfunnet har simulasjonen imidlertid blitt altomfattende: bildene av virkeligheten er overalt og styrer våre virkelighetsbilder. Men det er alt lenge siden avansert kunst slutta å være mimetisk – etterligning av virkeligheten. Og dagens *simulakrum* er ikke lenger simulakrum. Det vi må forholde oss til nå, er ”*simulasjon uten simul*”. Simulasjon innebærer jo at noe blir simulert, at noen altså etterlikner noe. Men de bildene vi må forholde oss til, er ikke bilder av noe. De er bare bilder. [...] ”Simulasjonene er uten ’simul’, det vil si at de ikke har noen ting felles med den ytre verden. De likner ingenting, de er interne konstruksjoner i systemet selv”. (Linneberg 2003: 14)

Også på et mer strukturelt nivå tematiserer *Rand* den problematikken Baudrillard og Bolz tar opp; det vil si denne sammenblanding av språk eller bilde på den ene siden og virkeligheten på den andre siden, som kan synes å ha funnet sted i vår postmoderne verden. Som vi skal se i det følgende, presenterer imidlertid romanen denne tematikken ved blant annet, paradoksalt nok, å ty til narsissistiske strategier.

4.4.1 Detaljfiksering, intertekstualitet og mise-en-abyme

Et viktig litterært grep som gjøres i *Rand* for å mane frem hypervirkelige eller hyperillusoriske effekter, er det vi kan kalle *detaljfiksering* eller *overflaterealisme*.

Teksten bugner som nevnt av ornamenter, det vil si detaljer og informasjonen som blir betydningsskapende når de repeteres og kombineres med andre elementer. Før ornamentene gjentas og flettes inn i hverandre er det imidlertid vanskelig å peke på en bestemt betydning hos dem. La oss se på et utdrag fra teksten, hvor fortelleren skildrer et besøk hos Zakariassen:

Det blir ikke sagt særlig mye mer mellom oss. Jeg sitter allikevel lenge i fluktstolen før jeg går. Jeg tror også Zakariassen liker å ha meg der. Av og til slenger han ut noe. Om saken. Om andre ting. Birkebeinerrennet. Churchill. Om Troms. Noen detaljer om vanskelighetene i oppdrettsnæringen. Små grynt. Han forteller at han var nær ved å dø en gang, at han befant seg i flere timer i en grensetilstand. Jeg sitter i den falmete fluktstolen, som om jeg er på en strand, ved havet. Jeg nyter situasjonen enormt. Jeg ser vekselvis på TV-skjermen, på dette spillet jeg ikke forstår noe av, men like fullt liker å iakttå (fordi Zakariassen liker å iakttå det?), og ut av vinduet, fortrinnsvis ned mot Vaterland, der jeg kan ane byggearbeidet som en borerigg langt ute i havet. Jeg hører på Zakariassens bemerkninger. Ytrer et enstavelsesord i ny og ne. Jeg hører på Count Basies storband, de tette harmoniene, den lekende rytmen. Mona Lisa smiler på veggen, magisk, som om jeg aldri har sett ansiktet før. Zakariassen er ute og mikser en longdrink til meg, en ny eventyrlig blanding, en ny parasoll på toppen, sugerør med rød spiral. Jeg nyter situasjonen kolossalt, ønsker egentlig ikke å gå i det hele tatt. Jeg kan sitte her sammen med Theo Zakariassen i evighet.

Før jeg sovner, er det et bilde som dukker opp flere ganger, som er tydeligere enn noe annet. De to ensomme glassene med Nestlés babymat i det skarpe hvite lyset inne i kjøleskapet. (196–197)

Som vi ser av utdraget, får vi servert en rekke detaljer eller ornamenter; Birkebeinerrennet, Churchill, Troms, fluktstol, longdrink, parasoll, osv. Alle detaljene og informasjonene har imidlertid en så tilfeldig karakter at det nærmest er umulig å oppdage noe underliggende helhetsperspektiv. Denne typen detaljoppramsing eller overflaterealisme har derfor en helt annen effekt på leseren enn det en ”vanlig” form for realisme gjerne har. For mens en tradisjonell realistisk tekst har som mål å gjengi store og små detaljer så ”virkelig” som mulig, slik at vi får følelsen av at verden er en sammenhengende størrelse, virker overflaterealismen i *Rand* på motsatt vis. Her opplever vi ikke verden som noe koherent, men tvert imot som noe kaotisk som, med Janssons ord, kan sies å bestå av ”blott kulturberoende tilfälligheter” (Jansson 1996: 27).

En annen hyperrealistisk strategi som til en viss grad er til stede i *Rand*, er det som gjerne kalles *mise-en-abyme*.¹⁶ Enkelt sagt er *mise-en-abyme* et metafiksjonalt, selvreflekterende virkemiddel hvor en miniatyrkopi av en tekst er innlagt i en annen tekst, noe som gir verket en kinesisk eske-struktur og som bidrar til å avspeile ett eller flere aspekter ved hele teksten.

Et innslag av *mise-en-abyme* i *Rand* er den boken en av romankarakterene, sosialantropologen Tor Gross, har skrevet om bydelen Hackney i London, og som har tittelen *I mørkets hjerte* (en bok som, som nevnt, også har en intertekstuell funksjon i og med dens dårlig skjulte referanse til Joseph Conrads beretning om kaptein Marlows reise oppover Kongo-elven i romanen *Heart of Darkness*). Nå skal det sies at *Rand* ikke inneholder noe konkret *utdrag* fra denne fiktive antropologiske studien. Jeg vil likevel karakterisere de stedene i romanen hvor hovedpersonen gjengir deler av Gross' tekst, som en form for *mise-en-abyme*, fordi denne teksten bidrar til å speile viktige sider ved selve romanen, for eksempel drapenes rituelle preg ("Han ville vise hvordan også bylivet i det indre av 80-tallets London var behersket av ritualer og seremonier, men av en ukjent type" (49)) og romanens egen poetikk, med dens karakter av uferdighet og mulighet, som utfordrer leserens fantasi. Dessuten speiles et av romanens hovedtemaer: menneskets kreativitet og uendelige spennvidde ("Gross regnet denne og tilsvarende indre bydeler som en randsone og la særlig vekt på oppfinnsomheten og omstillingsevnen blant menneskene her, på den fantasien og kreativiteten de stablet på bena, så å si mot alle odds" (49–50)).

Men det stopper ikke her. Gross' bok inneholder nemlig også en bit av en annen tekst; sitatet fra *Hamlet* ("For et mesterverk mennesket er! Så opphøyet i sin fornuft! Så ubegrenset i sine evner! Så uttrykksfullt og beundringsverdig i skikkelse og bevegelse! Så lik en engel i handling! Så lik en gud i tankekraft!"). Også dette sitatet speiler, som vi så i kapittel 3.3.1, den interessen for menneskets muligheter som finnes i hovedteksten.¹⁷

Det er også andre innslag av *mise-en-abyme* i *Rand*. Et av disse er avisartiklene, som heller ikke gjengis direkte, men som likevel spiller en sentral rolle i teksten gjennom fortellerens gjenfortelling av dem i fri indirekte diskurs. Det andre innslaget er det "forordet" på et fremmed og uleselig språk som er plassert forut for selve beretningen. Også disse to har en avspeilende effekt i forhold til teksten. Avisartiklene reflekterer blant annet romanens tematisering av språkets evne til å skape sine egne virkeligheter, samt fortellerens fascinasjon

¹⁶ Begrepet *mise-en-abyme* er opprinnelig heraldisk. Det peker på den typen våpenskjold hvor en kopi av våpenskjoldet er innfelt.

¹⁷ En liten kuriositet: Betegnelsen *mise-en-abyme* ble først brukt av André Gide i 1893, og et av eksemplene han nevner i den forbindelse, er nettopp skuespillet inne i skuespillet i Shakespeares *Hamlet*.

over menneskets kreative sider, for eksempel dets evne til å fylle igjen hullene og skape (imaginære) sammenhenger mellom enkeltopplysninger. ”Forordet” har en annen hensikt; gjennom dette reflekteres og forsterkes romanens inverterte science fiction-beretning.

Når teksten benytter seg av andre tekster – for eksempel gjennom intertekstualitet og mise-en-abyme – markerer den sin egen fiksjonalitet. Dette er med på å bryte leserens illusjon om at det han leser er virkelig. På den annen side bidrar imidlertid selvrefleksjonen til å styrke denne illusjonen. Bo G. Jansson forklarer det slik:

Å ena sidan understryker bilden i bilden [mise-en-abyme] att bilden är blott en bild. Å andra sidan emellertid, frammanar bilden i bildens karaktär av just bild illusoriskt (eller hyperillusorisk) det intrycket att bilden – dvs. bilden i bildens omgivande bild – är verklighet och inte bild. Eller annorlunda uttryckt: relationen mellan bilden i bilden (verket i verket eller romanen i romanen) å ena sidan och bilden (verket eller romanen) å den andra är densamma som förhållandet mellan avbildning och verklighet. Dvs.: verket i verket speglar verket på samma sätt som verket speglar verkligheten. (Jansson 1996: 95)

Bruken av mise-en-abyme-teknikken i *Rand* fører til at skillet mellom språk og verden går i oppløsning. Dette har en hyperillusorisk effekt. Når en tekst inneholder innslag av mise-en-abyme, hevder Jansson,

erhålls den effekten, att distinksjonen mellan fiktion och verklighet, mellan insida och utsida och mellan subjekt och objekt, ger intryck av att vara otydlig eller rentav fullständigt upphävd. Resultatet blir i grund och botten inte anti-verkligt utan i stället snarare hyperverklig. (Jansson 1996: 95)

4.5 Ontologisk pluralisme

Som vi har sett blant annet i gjennomgangen av mise-en-abyme-teknikken i *Rand*, er romanen genuint virkelighetsproblematiserende. Denne problematiseringen kommer imidlertid også – som vi skal se i det følgende – til uttrykk på det motiviske planet, og da særlig i forbindelse med to postmoderne motiver: *engelen* og *fjernsynet*.

4.5.1 Engelen

I *Rand* kan engel-motivet oppdages flere steder i teksten. For det første får drapssaken etter hvert navnet ”Engelen-saken” (fordi et vitne har beskrevet morderen som ”vakker og gjennomsigtig, som en engel” (150)). Dessuten brukes ordet engel ved en rekke andre anledninger i teksten (for eksempel i *Hamlet*-sitatet i Gross’ bok, et sitat hovedpersonen, i sin jakt på hva mennesket er, på en måte gjør til sitt eget: ”Så lik en engel i handling! Så lik en gud i tankekraft!”). I tillegg får motivet en mer negativ – i allmenn forstand – betydning da Zakariassen et sted i teksten karakteriserer morderen som ”en fallen engel” (194).

Engel-motivet i *Rand* er først og fremst et motiv som støtter opp under romanens problematisering av virkeligheten og av grensene og grensebruddene mellom ulike virkeligheter (selv om det for eksempel også, i form av den falne engelen, kan anses som et dekadansesymbol). Med andre ord: Engelen er en metafor for bruddet på ontologiske grenser.¹⁸ Brian McHale skriver om engelens status i postmoderne litteratur: "[...] angels call attention to the plurality of worlds and world-versions in postmodernist texts, and to the ontological 'seams' or 'rifts' between adjacent or rival worlds which often fissure these texts" (McHale 1992: 202). Dagen etter det første drapet, på vei fra jobben til Botanisk Hage, sier fortelleren:

Et sted dannet fortausbelegningen kvadratiske ruter. Jeg har alltid, i likhet med så mange, unngått å trække på sprekkene (jeg tror, av naiv respekt for steinenes symmetri, som om den gjemmer en mening jeg ikke må besudle, krenke). I dag la jeg merke til at jeg bevisst og ettertrykkelig trakk på sprekkene, nesten med en begjærlig... en ondskapsfull lyst. Jeg kan ikke forklare hvorfor. (20)

Han er ikke i stand til å forklare det selv, men det er ingen tvil om at teksten her alluderer til de ontologiske sømmene eller sprekkene McHale snakker om.

Den viktigste drivkraften bak hovedpersonens handlinger – enten den er bevisst eller ubevisst – er drømmen om at disse sprekkene skal åpne seg for ham slik at han skal kunne overskride grensene for sin egen verden og se inn i en annen virkelighet. McHale hevder at det postmoderne engel-motivet har to mulige betydninger: Enten har en engel trengt seg inn i vår "lavere" verden, eller så har et menneske penetrert (eller forsøker å penetrere) englenes "høyere" verden (McHale 1992: 202). I *Rand* er på en måte begge variantene til stede – og i en og samme person: hovedpersonen. På den ene siden er han en engel – en *fallen* engel – som har brutt grensen til menneskenes verden. Men det er ikke noe tragisk over fallet: "Jeg ligger i det grønne sengetøyet og vet: Ingen steder – ikke engang i himmelen – kommer jeg til å være så helt igjennom lykkelig som her på jorden" (149).

Samtidig, og paradoksalt, forsøker han, som vi har sett, å få sprekkene til å åpne seg, slik at han kan nå en høyere virkelighet. Og selv om han ved flere anledninger lykkes i å få et glimt av denne verdenen, makter han ikke å trenge seg inn i den. Etter å ha sett "en åpning, en spekk, en gjennomgang til noe helt annet" under arbeidet med databasen, sier han:

Jeg kjenner meg eksepsjonelt sliten – *medtatt* er ordet – da jeg reiser meg fra terminalen. Jeg har ikke skrevet noe. Jeg har heller ingenting å skrive ned. Alt hviler på et øyeblikks intuisjon, ordløst, skriftløst, sitter bare igjen som et favntak i kroppen (som etter et elektrisk støt?). Løsningen ligger i forlengelsen

¹⁸ Det er nok ingen tilfeldighet at hovedpersonen møter Becker nettopp i Grensen (13), eller at han i forkant av møtet med Gross hevder at han har "nådd en uforutsett grense" (31).

av tanken, lik en hengebro i jungelen som bare lar seg forsere halvveis, men der et morkent rep kan følges helt til den andre siden. Du kan ikke komme over, men du øyner *muligheten*. Jeg er fullstendig utmattet. Basketaket med maskinparken i det gamle Schous Bryggeri er ingenting mot dette. Heller ikke tilfredsstillelsen. Jeg er, atter en gang, forvandlet. (251)

Å komme over til den andre siden er egentlig ikke målet hans. Bare *synet* av den andre virkeligheten er nok for ham. Det er i *forsøket* meningen ligger.

4.5.2 Fjernsynet

Fjernsynet betegnes ofte som den postmoderne kulturens fremste metafor for seg selv.¹⁹ Mens kinofilmen var modernismens kulturelle dominant, er det altså TV som er postmodernismens. I litteraturen har likevel representasjoner av film og TV en viktig ting til felles: De fungerer begge to som det Brian McHale kaller ”ontological pluralizers” (McHale 1992: 125), det vil si at de introduserer et annet ontologisk nivå innenfor den fiktive verdenen. Det er likevel ikke helt tilfeldig at det er nettopp TV, og ikke film, som er et gjennomgangsmotiv i *Rand*. For mens grensen mellom kinofilmens fiktive virkelighet og seerens empiriske, ”virkelige” verden blant annet er tydelig markert med en rekke ritualer (for eksempel reisen til kinoen, billett kjøp, lokalisering av setet, osv.), er fjernsynet, som McHale uttrykker det, ”right there in one’s own home, its worlds instantly accessible without any preliminary ritual”:

The worlds of TV unceremoniously mingle with the ongoing empirical-world activities of the household (or bar, student center, etc.). Far from interrupting the flow of activity in such viewing sites by demanding undivided attention, TV encourages ”selective inattention”; its tendency is to mesh with rather than override ongoing activities in the empirical world. (McHale 1992: 127)

Ved at fjernsynsbildene blander seg med eller griper inn i vår egen virkelighet, går også skillelinjene mellom de to verdenene mer eller mindre i oppløsning.

I *Rand* står fjernsynsapparatet på blant annet under etterforskningsgruppens arbeidsmøte:

Bildene fra en amerikansk fotballkamp fyller skjermen, lyden av en ivrig reporter slår mot oss. Alle tier og begynner å se på, de er kanskje vant med det. Vi drikker kaffe, røyker og ser på TV. Jeg skjønner ingenting av spillet, men ser på like fullt [...]. Vi sitter der uten å snakke mer om saken, ser mot fjernsynet. Jeg føler meg lett, vektløs. Alle disse apparatene, skjermene, mørket utenfor vinduene, gir meg følelsen av å ha forlatt Jorden, som om jeg selv var skutt opp, befant meg i et romfartøy, på vei mot et – (209)

¹⁹ Se f.eks. Brian McHale: *Constructing Postmodernism*, London/New York 1992, s. 125, og Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, North Carolina 1991, s. 69.

Alle som befinner seg i rommet, føres umiddelbart inn i en annen verden. Og tilsynelatende er denne verdenen den samme for alle sammen: den amerikanske fotballkampens verden. Fortelleren antyder imidlertid at dette ikke er tilfelle. Romanen allegoriserer nemlig her over leserens nye rolle og over hvordan dens egen tekst må leses. Hovedpersonens kolleger representerer den tradisjonelle leseren, det vil si den typen leser som ”tier” fordi han er ”vant med det”. De kan spillereglene, og lar seg passivt binde opp av dem. Hovedpersonen selv, derimot, er en aktiv leser som nekter å la på forhånd fastlagte regler begrense leseropplevelsen. Derfor blir han i stand til å føle at han har ”forlatt Jorden” – i motsetning til kollegene, som alle befinner seg i den samme, fastlåste, regelstyrte verdenen.

Et annet sted i teksten skrur hovedpersonen på fjernsynsapparatet selv: ”Jeg sjekket alle seksten kanalene,” sier han. ”Bare fire sendte fortsatt” (15). Det han gjør her, kalles gjerne *zapping* eller *svitsjing*. Norbert Bolz skriver om denne ekstreme formen for TV-titting at den på ingen måte kun er et ”uttrykk for den daglige fortvilelsen over det dårlige programtilbudet, men en lek i de meningstomme formenes kaleidoskopiske rom” (Bolz 2003: 152). I *Rand* minner zappingen mer enn noe annet om romanens egen narrative teknikk. Svitsjingen fungerer blant annet som en miniatyrkopi av fortellerens hyppige perspektivskifter og hans kaotiske bevegelsesmønster på sine byvandring. Dette kan sammenlignes med den kaleidoskopiske leken Bolz peker på. Kanal-svitsjingen er altså en slags mise-en-abyme av romanens poetikk som sådan, men også av det Bjarne Markussen kaller dens *optikk*.²⁰ ”Denne optikken,” skriver Markussen,

er kjennetegnet ved en innkretsende manøvrering mellom ulike perspektiver. Det som holder perspektivdreiningen i gang, er et spiralformet plot, en reflektert jeg-forteller og et intrikat system av motiver og ornamenter. [...] Den kaleidoskopiske optikken representerer en tilnærmingssåte som tilgodeser mangfoldet, motsetningene og mulighetene. (Markussen 2003: 82–83)

Gjennom både zappingen og TV-motivet som sådan understreker romanen sin egen ontologiske pluralitet. Som McHale uttrykker det om tre andre tekster, men som like godt kunne vært sagt om *Rand*: ”The worlds of these texts [...] have something like the ontologically plural, centrifugal structure of TV itself” (McHale 1992: 130).²¹

I den postmoderne litteraturen knyttes ofte fjernsynet til engel-motivet; ikke bare uttrykker det, som engelen, ontologiske grensebrudd – det har nemlig også nærmest overtatt

²⁰ Hos Markussen er romanens *optikk* en metaforisk betegnelse på, og dermed synonymt med, romanens *anskuelsesform*, dvs. en måte å tilnærme seg virkeligheten på. Det er ”anskuelsesformen som til syvende og sist er romanens ’budskap’”, hevder han (Markussen 2003: 14).

²¹ De tre tekstene McHale snakker om, er Robert Coovers ”Babysitter”, Clarence Majors *Reflex and Bone Structure* og Walter Abishs ”Ardor/Awe/Atrocity”.

engelens funksjon som kilde til åpenbaring. I Salman Rushdies roman *The Satanic Verses*, for eksempel, nærmest sidestilles de to motivene. McHale skriver: ”Prompted by an interviewer to reflect on how, in the contemporary world, ’TV is a medium as much as an angel is,’ Rushdie remarks, ‘[T]he television in the corner is a kind of miraculous being, bringing a kind of revelation ... television is what we now have for archangels’” (McHale 1992: 130).²²

²² Se Salman Rushdie: ”An Interview by Catherine Bush”. I: *Conjunctions* 14, 1989, s. 7–20.

5 Dekadanseperspektivet

5.1 På jakt etter mening

Hele teksten igjennom er hovedpersonen i *Rand* frenetisk opptatt av å bryte ut, komme over i noe annet, slik at han kan skimte en sammenheng, en mening, bak sin egen virkelighet. En samtale med Zakariassen mot slutten av romanen er meget betegnende i så måte:

Så sier Zakariassen: ”Hva om mordene simpelthen *er* meningsløse. At avisene for en gangs skyld har rett i overskriftene sine. At mordenes mening ligger i deres meningsløshet?”

Jeg tenker lenge på ordene, suger på dem, tygger på dem som om de var tørkede frukter. Jeg oppfatter muligheten som... umoralsk. Jeg kjenner noe bortimot sinne. ”Det er jo fullstendig...” Jeg finner ikke uttrykket.

”Hva om dette er de første meningsløse mord i historien?” sier Zakariassen.

Jeg vifter i luften med hendene, merker at et helt ukjent raseri arbeider seg opp i meg. (229)

Et annet sted hevder hovedpersonen at ”dødsfallene må *bety* noe. [...] At en arkitekt synker sammen på asfalten, betyr noe. At en pike faller utfor en bro, har en eller annen mening” (249). Men selv om han aldri så mye skulle ønske at det var mulig å trekke ut en bestemt mening eller verdi fra både virkeligheten generelt og mordene spesielt, er det mye som tyder på at hovedpersonen ikke er i stand til dette. Han er på evig jakt etter de epifaniske øyeblikkene hvor han får et glimt av *noe annet*, bakenfor sin egen, fysiske virkelighet, men det er usikkert om de overskridende erfaringene han faktisk gjør seg, bidrar til å gi ham noe bestemt holdepunkt – i tradisjonell forstand – i tilværelsen.

5.2 De konstituerende verdienes oppløsning

Opp gjennom tidene, hevder Per Thomas Andersen med henvisning til Jacques Derrida, har menneskeheten alltid hatt ”en grunnleggende felles forestilling om at virkeligheten konstitueres og ordnes av universelle kjerneverdier” (Andersen 1992: 13). Hos Derrida, sier Andersen, beskrives disse verdiene som ”a series of substitutions of center for center, as a linked chain of determinations of the center”²³, mens de av Lyotard kalles ”the grand narratives”²⁴ (Andersen 1992: 13). I vår egen og *Rand*-personens tid er imidlertid forestillingen om kjerneverdiene nærmest gått i full oppløsning.

”Hva Lyotard kaller ’den postmoderne tilstand’”, skriver Andersen i *Dekadanse i nordisk litteratur 1880–1900*,

²³ Se Jacques Derrida: *Writing and Difference*, London 1981, s. 279.

²⁴ Se Jean-François Lyotard: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester 1986.

er en tilstand han karakteriserer nettopp ved ”de store fortellingenes sammenbrudd” eller ”the decline of the narrative”, det vil si ved de konstituerende verdienes forfall. Og det er likeledes et faktum at hva Derrida ser som den viktigste utviklingen innen vestlig filosofi det siste hundreåret, er nettopp utviklingen henimot en desentrering eller en dekonstruksjon av kjerneverdiene i den metafysiske tanketradisjon. (Andersen 1992: 15)

Og han fortsetter:

De sentrale punktene vi har orientert oss ut ifra både i livsverdenen og i meningsverdenen, synes å gå i oppløsning. Og i postmoderniteten synes det å ha oppstått en prekær mangel på gyldige ”bilder”, ”metaforer” eller ”fortellinger” som kan fungere som virkelighetskonstituerende prinsipper. Fra europeisk kulturhistorie kjenner vi både teosentriske, antroposentriske, biosentriske og sosiosentriske verdiperspektiver. Men i postmoderniteten synes alle slike perspektiver å ha blitt desentrert. (1992: 15)

Denne problematikken gjenspeiles i den postmoderne litteraturen. Den første litteraturtypen som nettopp tematiserer de konstituerende verdienes forfall, er imidlertid de romanene som ble til under *dekadansen* på slutten av 1800-tallet: ”Dekadansen mot slutten av forrige århundre [...] tematiserer jegets desorientering og reaksjonsmønster når de konstitutive verdier svikter,” skriver Andersen (1992: 16). Dekadenten, det vil si hovedpersonen i en dekadanseroman, er

et menneske som lever i en tilstand av kronisk virkelighetstap og permanent makulering av enhver verdi. Og etter hvert som virkeligheten tømmes for verdier, mister også mennesket sin hjemstavnsfølelse i virkeligheten. Dekadenten er som mennesketype fremfor noe annet en personlighet som befinner seg i krise med hensyn til å la verdibærende perspektiver få gyldighet og dermed makt til å sentrere livsfølelsen og gi den retning. (Andersen 1992: 225–226)

Dekadanseverkenes hovedpersoner befinner seg i, eller er på full fart inn i, en kaotisk verden hvor tradisjonelle, konstitutive verdier er punkterte. I en slik verden, hvor disse verdier svikter, er det, ifølge Andersen, vanskelig å overleve: ”Dekadansebevegelsen er en bevegelse fra kosmos til kaos, og dekadanseverket viser at i kaos, i det forskjellsløse rom der det ikke fins noen verdier som gir grunnlag for orientering, i dette homogene rom kan mennesket ikke leve” (1992: 568).

I artikkelen ”Meining og meaningstap eller premoderne og postmoderne verdikriser” sammenligner Otto Hageberg *Rand* med 1800-tallets dekadanseromaner. Mer presist jamfører han *Rand* med det som ofte betegnes som det eneste genuine dekadanseverket i norsk litteraturhistorie: *Trætte Mænd* av Arne Garborg. Hageberg baserer seg på Per Thomas Andersens doktoravhandling, hvor sistnevnte antyder en sammenheng mellom de strukturelle trekkene han har analysert frem i de premodernistiske dekadanseromanene, og postmodernismen. Hageberg skriver: ”Oppløysinga av dei store heilskapane som gav retning

og meining til historia, tok på ein måte til i 1890-åra, med den tidlege modernismen – premodernismen” (1994: 256). Han påpeker likevel at det finnes forskjeller i måten verdikrisen løses på: ”Dekadenten kan velja passivitet eller regressiv flukt [...] medan postmodernisten gjerne vel ei anarkistisk løysing” (1994: 257). Og mens Gabriel Gram i *Trøtte Mænd* er helt bevisst i forhold til sin egen krise, må derimot den verdikrisen som beskrives i *Rand* kun betraktes som en latent sådan, hevder Hageberg; ”det er ei krise som knapt nokon gong blir skikkeleg medviten for hovudpersonen sjølv”. Verdikrisen i Kjærstads roman, understreker han, er likevel reell nok (1994: 257). Det grunnleggende synet i Hagebergs artikkel er nemlig at det, ut fra *Rand*-teksten, er mulig å ”rekonstruera brokkar av ei verd med andre referansar, og det som fører handlinga og skrifta framover, er drifta mot meining” (Hageberg 1994: 258).

Allerede i starten av kapittel 1 er det mulig å ane konturene av en *fin de siècle*²⁵-tematikk i *Rand*. Særlig i samtalen mellom morderen og hans første offer, hvor de blant annet snakker om det sunkne Atlantis – det fordums uoppnåelige, lykkelige øyriket som gikk under på grunn av menneskenes egen dårskap – må dekadanse og kulturelt forfall sies å være ett av temaene. Dessuten: Store deler av denne samtalen finner sted ved rekken av søyler bak Deichmanske bibliotek. Idémessig er søylemotivet knyttet til *verdenspåler*, altså de pålene som holder verden oppe. Hovedpersonen avslører imidlertid at han allerede som barn syntes søylerekken ”lignet en ruin” (12), noe som kan tyde på at dekadansebevegelsen eller fallet allerede har funnet sted idet handlingen tar til.

5.3 De tapte verdiene

Det er i hvert fall mye som tyder på at *Rand*-personen, idet beretningen tar til, befinner seg i en dekadent tilstand hvor verden – den *gamle* verden, med sine ”store fortellinger” – ligger i ruiner. Særlig er fortellerens dekadente forhold til tradisjonelle, faste størrelser eller tilværelsesmessige holdepunkter som *historien*, *språket* og *etikken* så vel som *religionen*, *familieinstitusjonen* og *identiteten*, påfallende. Han kommer dessuten stadig tilbake til at han ikke leser bøker, noe som indikerer at også *kunsten* og *litteraturen* har utspilt sin rolle hans univers: ”Jeg kunne se plakaten for Nationaltheatret, opplyste montre med utydelige fotografier. *Hedda Gabler*. *Gjengangere*. *Passé*, tenkte jeg. Fullstendig *passé*” (113).

²⁵ Betegnelsen *fin de siècle* (fr. ’århundrets slutt’) er så å si synonymt med dekadansebegrepet. Det er særlig blitt brukt om enkelte tendenser i litteraturen og den øvrige kulturen fra slutten av 1800-tallet. I likhet med det nærmest overlappende begrepet *dekadanse* blir *fin de siècle* delvis brukt om en livsfølelse, delvis som en epokebetegnelse, og mer spesielt om litterære verk fra slutten av 1800-tallet som formidler en erfaring av forfallstid.

5.3.1 Historien

Da hovedpersonen under et besøk på Folkemuseet plutselig befinner seg midt inne i Gamle Enerhaugen – som er en reproduksjon av Enerhaugen, stedet hvor han nå selv bor, slik det så ut på midten av 1800-tallet – forandrer stemningen i romanen seg merkbart. Fra å ha vært preget av eufori og optimisme går den over til å uttrykke både redsel, pessimisme og depresjon. Hva er det egentlig som fører til denne radikale endringen i tekstens atmosfære?

Et mulig svar må være at det er møtet med fortiden som er bakgrunnen for det plutselige stemningsskiftet. Atskillige ganger i løpet av romanen fester hovedpersonen seg ved de bildene han har hengende på veggen hjemme, av forfedrene hans og av gamle slektsgårder. Ved disse anledningene føler han imidlertid ikke skrekk. Bildene blir snarere symboler på at det har skjedd en enorm frigjøring fra tid og sted:

Jeg tenker innimellom på disse slektsgårdene vi har på veggen, eldede bilder fra fotografiets barndom, bygninger som klamrer seg til en fjellvegg et sted i Norge. Ingeborg har gått fra et liv på en fjellhulle til et liv i luften; fra en fjellhulle til hele verden på tre generasjoner. Jeg liker det. Jeg liker tanken. (147)

Men samtidig representerer menneskene på bildene en helt annen verden enn den han selv er en del av: ”Når jeg ser opp mot veggen der portrettene av forfedrene våre henger, hundre år gamle, fiskere, bønder, virker de like fjerne som dinosaurer, en utdødd rase” (74).

Det er dette som blir så tydelig under besøket på Folkemuseet. Han får angst, føler redsel, blir deprimert. Fortiden – med alt den innebærer av *ufrihet* og *stillstand* – kommer for tett på ham:

Hvor *lenge* siden. Hvor... Det hadde ikke noe med meg å gjøre. Umulig. Århundrer imellom. Jeg sto ved et hus fra det gamle Enerhaugen, et hus fra det stedet jeg nå selv bodde, jeg sto med ansiktet mot vinduet og fornektet. Sa nei til denne veggen, denne begrensningen, denne... stillstanden. (130)

Da fortiden ennå befant seg trygt innenfor sine egne, ovale rammer på stueveggen hans, var den mer en kuriositet enn en realitet for hovedpersonen. På Folkemuseet, derimot, er det plutselig ham selv som befinner seg på en av de gamle slektsgårdene, fanget på ”en fjellhulle mellom hav og himmel” (130). Det er tydelig, hevder Tom Egil Hverven, at hovedpersonens forhold til historien er preget av *vertigo*. Han skriver: ”De få gangene *historien* – forstått som lengre tidsspenn enn noen få dager – åpner seg som en mulig kilde til innsikt, svimler det for fortelleren i *Rand*. Han mister fotfestet” (Hverven 1999: 130).

Hovedpersonen vegrer seg sterkt for at det skal være noen sammenheng mellom ham og den fortiden Folkemuseet gir ham kontakt med:

Bare hundre år gammelt. Og allikevel plassert i et museum. Som noe utrolig, fjernt, avlegs. En forlatt modell for byliv, samfunn. Og endatil en forskjønnet modell. For hva var vel disse husene mot det *virkelige* Enerhaugen? Hvor liten rettferdighet måtte ikke disse dukkestuene gjøre mot Enerhaugens myldrende, drittstinkende fattigdom i forrige århundre? Jeg kjente heller ingen intuitiv sammenheng, dette man kaller 'historiske røtter'. Tvert om. Det var umulig. Jeg ønsket ikke at så mye som en rottrevl skulle berøre denne bakevjen. Bare tanken ga meg angstfølelser. (129–130)

5.3.2 Etikken og religionen

Da hovedpersonen, ved besøket på Gamle Enerhaugen, oppdager et bilde av ”den milde, langhårede Jesus” – hvis undertekst er et sitat fra Johannes’ Åpenbaring: ”Se, jeg staar for Døren og banker” (130) – inne i ett av husene, forverres situasjonen ytterligere. Jesus står for en etisk-religiøs dimensjon som i hovedpersonens øyne er passé, men som han her, for første gang i romanen, befinner seg i umiddelbar nærhet til. Til tross for at han ved flere anledninger kommer med utsagn av moralsk karakter, glimrer som nevnt denne typen refleksjoner med sitt fravær i forbindelse med mordene han begår. Mye tyder derfor på at tradisjonelle, konstitutive verdier som etikken og religionen, med sine strenge imperativer for hvordan man bør leve sitt liv, har mistet sin kraft i hovedpersonens verden. Han har løsrevet seg fra både etikken og religionen og blitt et fritt, selvlovgivende menneske.

5.3.3 Språket

Også på det språklige plan kan dekadansen synes tydelig i *Rand*. Det språket hovedpersonen benytter, ser ut til å være i ferd med å bryte sammen. Hele teksten er full av brudd – *anakolutier*,²⁶ selvkorreksjoner og avbrutte perioder – som demonstrerer fortellerens problemer med å finne ord; ikke bare i forbindelse med mordene og de transcenderende opplevelsene som er knyttet til dem, men også for sine erfaringer generelt.

Bruddene i teksten markerer at fortelleren leter etter det rette ordet uten å finne det. Han skriver i et språk han er blitt fratatt, eller som ikke er i stand til å dekke det han erfarer i den postmoderne verden han lever i: ”[Ordenes] virkelighet er liksom ikke kommet,” påstår han. ”De er ord uten en verden. Jeg står overfor en virkelighet som ennå ikke har noe språk [...]” (242). Dette er imidlertid noe han er fullt bevisst på selv: ”Jeg har selvfølgelig visst det hele tiden. At ord er et utilstrekkelig redskap” (242). Likevel er skriften det eneste han har. Som Derrida sier det i *Writing and Difference*: ”In the absence of a center of origin, everything became discourse” (Derrida 1981: 280).

²⁶ Ifølge Bjarne Markussen er anakolutien ”en språkfigur som bryter den grammatiske sammenhengen i en periode”. Den ”kommer av gresk *an-akolouthiá* som betyr ’uten følge’” og ”demonstrerer en fragmentert, ikke-enhetlig måte å erfare virkeligheten på” (Markussen 2003: 89).

5.3.4 Identiteten

Per Thomas Andersen skriver i *Dekadanse i nordisk litteratur 1880–1900* at dekadanselitteraturen fortøner seg ”som begynnelsen til selve individualitetens avvikling, kjernepersonlighetens forfall og sinnets punktering” (Andersen 1992: 21). Hvis man, som Hageberg, leser *Rand* i lys av 1800-tallets *fin de siècle*-litteratur, er det derfor ingen tilfeldighet at *Rand*-personen er den eneste navnløse hovedpersonen i Kjærstads forfatterskap. Han er en person uten identitet, uten noe *selv*, som lar seg fylle med hva som helst. Det er ikke for ingenting at et vitne beskriver morderen som ”vakker og gjennomsiktig – som en engel” (163). Han er bare en *microchip*, eller kanskje en *bug* eller et *virus*, i det endeløse, upersonlige nettverket som utgjør hans verden. I denne verdenen kan ikke selvet betegnes som en fiksert størrelse, men tvert imot som en uskrevet tavle hvor selvets *fortelling om seg selv*²⁷ stadig må revideres på bakgrunn av nye informasjoner og erfaringer. Som fortelleren selv uttrykker det: “[...] hele tilværelsen er et terra incognita” (219).

5.4 Stirb und werde

At Kjærstads roman er i slekt med den litterære dekadansestrømningen som hadde sitt høydepunkt i tiårene før 1900, synes det å være liten tvil om. Dette kommer også tydelig frem på det metaforiske og symbolske planet. Hele romanteksten er spekket med enkle virkemidler som har den felles betydningsimplikasjonen *avslutning* eller *opphør*: ruinlignende søyler, det sunkne Atlantis, Titanic, kirkegårder, tog som har gått av sporet, avreise/reise, mørke, kveld og natt. Dessuten finner vi også elementer som tretthet og alderdomsfølelse – elementer som kan sies å være en slags ursymboler i fremstillingen av dekadanse.

Også når vi ser på hovedpersonen, er det lett å finne fellestrekk med dekadanselitteraturens protagonist. Andersen beskriver sistnevnte blant annet som estetiker, hjernemenneske, kosmopolitt, metafysiker, pervers. Dekadansehelten er ”et menneske med hyper-utviklet følsomhet og en tilsvarende utviklet refleksjonsevne,” skriver han, og denne hypersensitiviteten fører ofte til perversjon, retningsløs refleksjon og solipsistisk tankespinn (Andersen 1992: 76, 116–117). Alle disse merkelappene kan – med varierende grad av hell – festes på jeg-personen i *Rand*. Også han er et hjernemenneske: ”Han er et menneske uten forbindelse til verden,” skriver Thomas Thurah, ”vægtløs eller rentud autistisk. [...] Han lever i sin egen verden, ’på randen af (...) *det usynlige*’, som Ingeborg siger” (Thurah 2002: 200).

²⁷ I senmodernitetens tidsalder, hevder sosiologen Anthony Giddens, er selvidentitet noe man bygger; den blir en sammenhengende fortelling, som gradvis kommer til å utgjøre et personlig orienteringssystem. Se Giddens: *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under senmoderniteten*, København 1999.

På det ytre planet har de altså mange likheter. Men hva med *bakgrunnen* for disse karaktertrekkene; kan denne også karakteriseres som lik?

I *Dekadanse i nordisk litteratur 1880–1900* hevder Andersen at det er fremstillingen av det han kaller ”mangelens problem” som er dekadanseverkenes viktigste kjennetegn (Andersen 1992: 21). Dette problemet påstår Hageberg at også *Rand*-personen lider av: ”Han opplever ein radikal mangel, som krev å bli oppheva,” skriver han (Hageberg 1994: 261). Og han har til en viss grad rett. Likevel overser han en viktig forskjell. For representerer egentlig mangelen – det vil si verditapet – et problem for hovedpersonen? Er den ikke tvert imot selve katalysatoren i hovedpersonens forsøk på å oppnå transcenderende erfaringer? Per Thomas Andersen skriver:

Modernismen gir kanskje særlig uttrykk for den grunnleggende *angsten* ved verdienes bortfall, men man finner også uttrykk for en nesten ekstatisk *glede* ved å føle seg frisatt fra fortiden.

I postmodernismen synes det som om det særlig er denne siste tendensen som er videreutviklet. Det fins en euforisk stemning i deler av den postmoderne kunst over å være kvitt ”de store fortellingenes” undertrykkelse. (Andersen 1992: 17)

Det er ikke noe tragisk over verditapet i *Rand*. Det er tvert imot en euforisk begeistring over at verden ikke lenger er undertrykt av ”de store fortellingene”. Det er nettopp denne *gleden* eller *euforien* over å være frigjort fra de konstitutive verdienes lenker Hageberg overser i sin lesning. Jeg er riktignok enig i at Kjærstad på et vis skriver seg inn i en dekadansetradisjon med *Rand*, men Hageberg setter på mange måter likhetstegn mellom *dekadanse* og *undergang*, noe som bare delvis er riktig. ”Dekadanse er kulturens eller historiens forfallsstadium, men svært ofte forstått i et dobbelt perspektiv,” hevder Andersen, og henviser til Nietzsches tanker om at dekadansen ikke bare er en *Untergang*, men også en *Übergang* (Andersen 1992: 24). I *Rand* kan man til sammenligning lese følgende:

Alle er enige om at denne vinteren ikke ligner på noen i manns minne. Meteorologene snakker om den mildeste vinteren i vårt århundre. [...] Folk kaller det en unntaksvinter. Jeg vet ikke... Avisene bringer daglig dystre spådommer, skriver om tørrlagte kanaler i Venezia og snøstormer i Sør-Spania, skriver om hull i ozonlaget, om hamburgerkartonger og gamle kjøleskap. Jeg er skeptisk når alle er enige. Hvorfor kan ikke varmebølgen være opptakten til noe annet, til noe vi ikke er i stand til å tyde de første tegnene på, noe som ikke nødvendigvis må være av det onde? (243)

Som man kan se av utdraget ovenfor, er det innslag av både *Untergang* og *Übergang* også i *Rands* tematikk. Likevel er det overgangsperspektivet som dominerer. Fortelleren kan nærmest synes å forkaste hele undergangsperspektivet til fordel for et mindre pessimistisk og mer åpent og positivt perspektiv. Derfor er det vanskelig å være enig med Hageberg når han

hevder at *Rand*-personen er en representant for mangelens problem. Riktignok mangler han noe (kontakt med de tradisjonelle kjerneverdiene) – men er dette virkelig et *problem*?

Det er selvsagt mulig, ut fra hovedpersonens evinnelige leting etter forbindelser eller sammenhenger i tilværelsen, å *anta* at det ligger en mangelfølelse til grunn for drapene han begår. Men teksten gir ikke belegg for denne følelsen. ”Det bygges utvilsomt opp en sult etter den store Oppdagelsen,” hevder Bjarne Markussen. ”Men det er ingenting som tyder på at hovedpersonen mistrives i sitt liv forut for mordene. Han lever riktig nok anonymt og stillfarent, kanskje konvensjonelt, men han er ingen truet identitet” (Markussen 2003: 103). Han er tvert imot, som han selv sier det, ”en fornøyd mann” (18). Han er likevel en smule bekymret i begynnelsen av romanen:

Men jeg var urolig. Jeg var *blitt* urolig, mot min vilje. Jeg vil ikke beskrive det som misnøye. Kanskje forvirring. Eller som en fristelse. Ja, fristelse er ordet. Jeg følte at jeg gikk glipp av noe. Kanskje til og med noe stort. Jeg skimtet... jeg *ante* noe annet bak det jeg et halvt liv hadde tatt for gitt: Noe helt annerledes. (18)

Men hva er da bakgrunnen for fortellerens prosjekt – det vil si det prosjektet han selv beskriver som en renovering av ”sansene, en slags ombygging av verden”? Etter mitt syn gir hovedpersonen selv et godt svar på dette spørsmålet, under gjengivelsen av et besøk på Bislett, hvor han skal se sitt gamle favorittlag Vålerenga spille seriekamp:

Jeg ville, halvt ubevisst, foreta en test. Jeg tok med vilje plass der folk satt tettest på den glisne tribunen, forsøkte samvittighetsfullt å sette meg i den rette stemningen, kjenne samforstanden med disse menneskene som ropte og skrek, lo og bannet. Attpåtil var det ene laget Vålerengen, en klubb jeg har holdt med siden guttedagene. Det var kanskje ikke så mye at fellesskapsfølelsen var borte, som at dette *ikke lenger var nok*. Og det hadde absolutt ingenting å gjøre med at menneskene rundt meg virket fremmede. Det var mer denne lammende opplevelsen av å stå framfor noe kjent, oppbrukt, som å befinne seg på en fest med venner man er gørr lei. Og midt i alt dette vite at man like fullt står foran noe totalt ukjent, utforsket. (30)

Han har gått lei, kjørt seg fast, i de gamle, oppbrukte mønstrene. Idet romanen starter, er status på mange måter *game over* – for å bruke et uttrykk fra hovedpersonens egen bransje. Som han metaforisk sier det et annet sted i teksten: ”Jeg forsøkte med TV, men ga opp. Jeg har inntrykk av at det bare er repriser. Jeg har sett alt før” (21). Derfor vil han bryte ut, starte spillet på nytt. Eller, ikke det samme spillet, men et nytt spill – hvor *han* lager reglene. Han må viske ut alt – det vil si historien og alt den innebærer av for eksempel moralske dogmer og vanetenkning – og bli et ”terra incognita”. Bare slik kan han bli i stand til å se bakenfor eller bryte ut av den gamle virkelighetens fastlåste mønstre. En episode fra jobben hans er særlig betegnende:

Vi er i gang med et nytt arbeid, et pionérprosjekt innen nettverk, ”et system som vil gå over i historien” (Heiberg). En dag jeg satt ved maskinen, slettet jeg ved en feiltakelse et helt subprogram. Det forbausende var at jeg da så helt nye muligheter, dumpet over en... genial løsning, som om ’delete’ i virkeligheten var ’create’. (65)

Ved å slette én ting, skapes altså en annen. Denne strategien benytter hovedpersonen også på sin egen, mentale harddisk. Bare slik kan han skape noe helt nytt – ”et system som vil gå over i historien” – og bli i stand til ”å renovere sansene”. I hans verden er leserens forestillinger omkring fødsel og død snudd på hodet; her er fødselen på mange måter en følge av døden, og ikke omvendt. Ofrene er derfor ikke døde for ham – de er tvert imot mer levende enn da de fysisk sett var i live: ”Og hvem skulle tro at Gross – denne gamle mannen – kunne stå på rullebrett? *Kan* stå på rullebrett. (Jeg finner ingen grunn til å bruke fortidsform. Gross er i høyeste grad levende for meg.)” (91).

Det er ikke *opphevelse* (av en mangel) som er *Rand*-personens prosjekt, men *utvidelse* eller *transcendens*. Hageberg er inne på noe helt vesentlig når han leser *Rand* i lys av dekadansen. Likevel blir hans perspektiv for snevert: Han fokuserer kun på selve forfallet og dets negative sider. Hos Nietzsche, derimot, finner vi som nevnt en mer ambivalent holdning til dekadansen. ”[...] på den ene siden,” skriver Per Thomas Andersen, ”omtaler han [Nietzsche] dekadentene i sterkt fordømmende ordelag og omtaler dekadansen som forkastelig, men på den andre siden synes han også å se dekadansen som en nødvendig forutsetning for kulturell fornyelse” (Andersen 1992: 130). ”Mens Nietzsche vender seg i fnysende forakt mot den dekadente Wagner,” fortsetter Andersen, ”skriver han samtidig: ’*Gesundheit und Krankheit sind nichts wesentlich Verschiedenes*’,²⁸ og underskriver med dette på det gamle prinsippet i dekadansens idéhistorie: ’stirb und werde’” (Andersen 1992: 130).

Dekadansen er faktisk en kilde til utvidelse eller vekst; ja, den representerer selve *forutsetningen* for hovedpersonens transcenderende erfaringer. Dekadansen, verdienes bortfall, gjør ham i stand til å forsøke, som sitt forbilde kanaridaddelpalmen i Botanisk Hage, å vokse ut av sin egen verden: ”Vi står i Palmehuset. Vi beundrer kanaridaddelpalmen. Kronen stanger mot glasstaket. Jeg liker denne palmen. Jeg liker denne palmen bedre enn noe annet her i hagen. Den forsøker å overskride sin egen virkelighet” (243). Og for å oppnå dette – for å oppdage noe radikalt nytt midt i den gamle, fastlåste hverdagen – er han nødt til, i sin egen imaginasjon, å velte de søylene som holder verden, den *gamle* verden, oppe. Forfallet i

²⁸ Sitat fra Roger Bauer: ”Décadence bei Nietzsche. Versuch einer Bestandsaufnahme”. I: Joseph P. Strelka: *Literary Theory and Criticism. Festschrift in Honour of René Wellek*, Bern, Frankfurt am Main, New York 1984, s. 54.

Rand er ikke entydig negativt, slik Hageberg kan synes å mene. Det har også – eller først og fremst – en positiv og fornyende side.

Kjærstads tekst har noe *virilt* over seg, noe *potent*, en euforisk stemning som passer dårlig inn i et slikt ensidig dekadansperspektiv som Hageberg representerer. Sett fra hovedpersonens ståsted representerer ikke dekadansen noe negativt eller nihilistisk; snarere tvert imot. I *Rand* kommer en postmoderne, nærmest ekstatiske glede ved å føle seg frisatt fra fortiden og fra de konstitutive verdienes undertrykkelse, til uttrykk. Per Thomas Andersen siterer filosofen Helmut Friis, som skriver om postmodernismen at ”det er utelukkende set fra [...] fortidens sted, ’sammenbrudet’ er nihilistisk. [...] Ruinen er ikke tragisk,” hevder han, for ”i realiteten er det tale om en glad ’nihilisme’ som har befriet verden for dens abstrakte filtre” (Andersen 1992: 17).²⁹

5.5 Kaos og kosmos

Rands slektskap med dekadansen er, den ”glade nihilismen” til tross, likevel tydelig. Også i Kjærstads roman er Gud død og andre konstitutive metaforer tømt for innhold. Når det gjelder hovedpersonen, har han mange karaktertrekk til felles med dekadenten. Dessuten er *Rand* basert på den samme litterære grunnstrukturen som de dekadanseverkene Per Thomas Andersen analyserer i *Dekadanse i nordisk litteratur 1880–1900* – en struktur som ”i all enkelhet kan [...] betraktes som en variant av den mytiske spenningen mellom et kosmos og et kaos” (Andersen 1992: 552).

Likevel er den kaos–kosmos-problematikken vi møter i *Rand*, av en annen art enn den som tematiseres i dekadanseromanene. I de sistnevnte er det overordnede målet hos hovedpersonen å gjenopprette kontakten med kosmos, hvor de tradisjonelle verdiene som kan konstituere virkeligheten for den dekadente personligheten, igjen vil være gyldige. I *Rand*, derimot, er jeg-personens prosjekt av en litt annen karakter. Her er ikke målet å få kontakt med kosmos; snarere tvert imot. Ifølge Andersen viser dekadanseverket ”at i kaos [...] kan ikke mennesket leve”. Og det er nettopp her man kan oppdage den viktigste forskjellen mellom dekadanselitteraturen og Kjærstads postmoderne roman. Litt forenklet kan man si at *Rand*, gjennom sin jeg-person, snur opp-ned på den tradisjonelle kaos–kosmos-problematikken vi møter i dekadanseromanene. I *Rand* er det ikke i kaos, men tvert imot i kosmos mennesket ikke kan leve. Eller: Det kan kanskje leve der, men ikke *fritt*, ubundet av ”de store fortellingene”s begrensninger. Det er kun i kaos – med dets iboende tilfeldigheter,

²⁹ Se Helmut Friis: ”Homo decorans og det postmoderne”. I: *Louisiana Revy*, 3, 1985.

usikkerhet, irregularitet og formløshet – jeg-personen i *Rand* virkelig *lever*. Dette kommer eksplisitt til uttrykk under konserten med Oslo Filharmoniske:

Podiet bar preg av noe mautueaktig. Jeg satte pris på synet, denne vanvittige forvirringen; orkestermedlemmene som etter å ha satt seg, straks tok til å spille frenetisk, som om de på et tiendedels sekund gled inn i en totalt annen verden der ingenting annet eksisterte enn dem og de tonene de tvang ut av instrumentet. Og denne ubeskrivelige lyden, denne *summen* av lyd, som ble skapt ved at alle spilte ulike sekvenser. [...] Egentlig var dette *nok* for meg. Selve konserten var unødvendig. Kvelden hadde allerede gitt full valuta. [...]

Mens jeg iakttok turbulensen på scenen, forsvant lyden fra orkesteret. Kaoset virket så naturlig at det ble lydløst, ble en slags stillhet der tankene trivdes til fullkommenhet, bredte seg ut til alle kanter, samtidig, reiste overalt, i alle tider, i lag på lag – jeg ønsket at det skulle vare, at førstefiolinisten aldri skulle ha reist seg og angitt stemmetonen. Jeg kan ennå gjenkalle – med aversjon – lyden da kakofonien snevret seg inn og konvergente i samme tone. Jeg mislikte det, denne plutselige og unaturlige ordenen som oppsto, denne... hva er betegnelsen... servile lydigheten. Som en flokk originaler brått tok på seg samme maske. (179)

Kontakten med kaos gjør ham i stand til å *forvandle* seg, *utvide* seg – *ekspandere*. Gjennom de epifaniske gløttene inn i kaos går han fra å være ”irriterende normal” (59) til å bli – som han formulerer det – ”et nytt menneske”: ”De [kollegene] ser ikke at jeg er i ferd med å bli et nytt menneske, at jeg utvides, at jeg erobrer ny mark rett foran øynene deres” (119). Han formelig *nyter* kaoset; for det er *der* løsningen – sannheten om verden – finnes. Norbert Bolz skriver i *Kaos og simulasjon* at ”der kaoset er tettest, verden mest forvirret [...] er vi nærmest sannheten” (Bolz 2003: 56). Det er en påstand *Rand*-personen ville være enig i. Hos ham er det kaos, og ikke orden, som råder over tanken. Eller som Arild Linneberg formulerer det i innledningen til Bolz’ bok: ”Kaos som en orden av en annen orden – kaosets strukturering, det irregulæres regularitet, det amorfes morfologi, det formløses former” (Linneberg 2003: 8). Linneberg fortsetter:

I både *Voluspá* og *Fjolsvinns mál* påkaller volva, visdoms- og spådomskvinnen, den viten, kunnskap og sannsiing som befinner seg utafor gjeldende orden. Denne kunnskap, sannhet, viten – som er forbudt og tabubelagt, men nødvendig, er det det gjelder å mane fram. For å få vite sannheten om universets historie og skjebne, må volva lokkes hit inn: fra utkanten, utafor innhegninga, som Midgardsormen ligger rundt og vokter, og der kaosbikkjene gjør som grensevoktere og glefser med sin digre kjeft mot alle som nærmer seg: mot kaos. Der finnes kunnskapen! Der ligger nøkkelen. (Linneberg 2003: 8).

Det er derfor ingen tilfeldighet at det er én eller flere hunder – *kaosbikkjer* – i nærheten ved hvert av mordene: Her befinner han seg på randen av kaos. Det kommer heller ikke som noen overraskelse at han misliker hunder generelt. Som han sier om Botanisk Hage: ”Dette anlegget på Tøyen er mitt kjæreste tilfluktssted, uten at jeg kan gi noen rasjonell forklaring. (Det er ikke så enkelt som at ingen hunder har adgang.)” (43).

Hageberg beskriver ”dekadansens problem” slik: ”Den som har fått si verd desentrert, er fylt av ei drift mot eit nytt sentrum og eit nytt verdisystem som kan rekonstruera kosmos for den dekadente personlegdom” (Hageberg 1994: 255). Også *Rand*-personen er på jakt etter et nytt sentrum. Men dette er ikke et sentrum av det ”tradisjonelle” slaget som det tales om i dekadanseromanene – et sentrum som gir et konkret svar på dekadentens abstrakte problemer – det er et sentrum som har en karakter av noe ukjent, usigbart, abstrakt, som befinner seg på den andre siden av ordenes grense. Det er imidlertid ikke det ukjente *i seg selv* han tørster etter; det er det ukjente i det velkjente, det nye i det gamle, det ekstraordinære i det alminnelige. Dette kommer eksplisitt til uttrykk ved en rekke anledninger i hovedpersonens egen tekst – som her, hvor han reflekterer over et besøk på Aker Brygge:

Jeg blir alltid slått av... hva jeg våger å kalle livsglede når jeg kommer inn i de omskapte verkstedhallene: de veldige og høye hvite rommene med utenpåliggende glassheiser og åpne gangforbindelser via broer, alle vindusrutene i taket og i kortveggene, terrasser av frodige grønne planter, som hengende hager. [...] Jeg fornemmer alltid dette snevet av noe radikalt nytt i en ramme av noe gammelt – lik en av Beckers bygninger. Et skipsverft der du nå får kjøpt sjøkart og røket laks, en maskinfabrikk der du nå klipper håret og kjøper compact discs. Jeg liker det. Jeg vet ikke hvorfor, men jeg liker det. Det gjør godt i hele kroppen. (133)

6 Etikk og estetikk

6.1 Den motivløse morderen

I løpet av romanens handlingsforløp tar altså hovedpersonen i *Rand* livet av et halvt dusin mennesker. Han treffer på dem helt tilfeldig på ulike steder i den norske hovedstaden, og innleder en samtale med dem. Brått og uventet, midt i samtalen, dreper han dem. Han slår, sparker og stikker dem til døde uten å føle verken medlidenhet eller samvittighetsagg.

Det er for så vidt ikke noe spesielt ved at en seriemorder mangler både moralske skrupler og evnen til å ha medynk med sine ofre. Det som imidlertid *er* enestående ved morderen i *Rand*, er at han, på tross av sin iver etter å forstå sammenhengen mellom drapene, aldri reflekterer over *hvorfor* han dreper.

Rand er en jeg-roman, ført i pennen av morderen selv. Den er med andre ord, og som Tom Egil Hverven uttrykker det, ”én sammenhengende iscenesettelse av hans behov for å fortelle om og reflektere over sine egne handlinger” (Hverven 1999: 138). Likevel glimrer altså de motiviske refleksjonene med sitt fravær. Dermed får drapene – gjennom den skrivende hovedpersonens fremstilling av dem – en påfallende irrasjonell og absurd karakter. Man begynner saktens å lure på om det overhodet er mulig å komme frem til en noenlunde entydig eller intelligibel forklaring på motivproblematikken; representerer kanskje denne drapssaken – som etterforskningsleder Zakariassen uttrykker det mot slutten av romanen – ”de første meningsløse mord i historien” (229)?

6.2 Epifanisk begjær

Et sted tidlig i *Rand* erfarer hovedpersonen noe helt radikalt. Han har nettopp, og helt tilfeldig, møtt på en mann, arkitekt Georg Becker, i Oslo sentrum og slått følge med ham oppover Grubbegata, mot Deichmanske bibliotek. De begynner å snakke sammen, og under denne ordvekslingen, som består av en mengde springende og helt trivielle samtaleemner, skjer det noe i hovedpersonens sanseapparat. Samtalen, med dens karakter av tilfeldighet og sprang – i løpet av kort tid sveiper den innom en mengde temaer – gir hovedpersonen en transcenderende og nærmest surrealistisk opplevelse som gjør ham i stand til å sanse en annen og større virkelighet.

Mordsekvensene i *Rand* følger et helt bestemt mønster. Markussen oppsummerer det slik: ”Et tilfeldig møte – en eggende samtale – en surreell opplevelse – et mord” (Markussen

2003: 97). Som ved drapet på Becker starter også de andre møtene med at morderen treffer på en ukjent person og innleder en samtale med vedkommende. Samtalene har en så pirrende virkning på hovedpersonen at han får en overskridende, eller nærmest *epifanisk*, erfaring som gir ham et gløtt bakenfor, inn i en ukjent dimensjon. Eller som han selv beskriver det før drapet på Tor Gross:

Det var her, nettopp i dette sekundet, jeg øynet det. [...] Som om den veggen du har sittet og stirret inn i hele livet, plutselig åpenbarer en sprekk. En kort stund skimter du noe fantastisk, helt ubeskrivelig ... vel å merke som noe *potensielt* eller kanskje hypotetisk – i form av et lys, et skinn, en glans – gjennom denne sprekken. Så er den borte. Eller du finner den ikke igjen. Alt er som før. (38)

Han får noe i nærheten av en *religiøs* eller *metafysisk* erfaring, en åpenbaring av noe ukjent, i forkant av drapene. Ulike omstendigheter rundt mordene og beskrivelsen av disse er med på å understreke gyldigheten av en slik tolkning. For det første begås flere av drapene i nærheten av kirker eller andre hellige steder. Eva Weiner, for eksempel, mister livet knappe hundre meter unna Jakobs kirke i Hausmannsgate, Becker blir funnet død bak Svenskekirken ved Deichmanske bibliotek, mens Dan Bergmann tas av dage i nærheten av Den mosaiske synagogen på Sankthanshaugen.

For det andre vrir det av religiøse og mytiske allusjoner både i forbindelse med drapene og ellers i teksten. Flere av mordene har for eksempel et mytisk-rituelt preg over seg. Dette gjelder særlig i forbindelse med drapet på Tor Gross, hvor hovedpersonen plutselig oppdager et ”alter” midt i storbyen, og på Dan Bergmann, hvis yrke som kelner inspirerer morderen til å arrangere et slags minnemåltid med klare sakramentale og kannibalistiske undertoner på offerets gamle arbeidsplass, den fasjonable restauranten Annen Etage:

Jeg gjorde meg flid med å yte hver bit, hver slurk rettferdighet. Hvert mikrogram krystet for smak, for lukt, for sansestimulerende muligheter. Samtidig tenkte jeg på Dan Bergmann. Kjøtt, vin, Dan Bergmann. Toner fra et flygel, speil i forgylte rammer, servitører som trancherte en hjortestek, Dan Bergmann. (Kan en smak inneholde sannheten?) Jeg var ett med Dan Bergmann. (113)

Selve drapene blir på mange måter offerhandlinger, hvor de døde, i morderens fantasi, blir omgjort til mytiske objekter som hovedpersonen kan dyrke og som gir ham virkelighetsoverskridende opplevelser. Otto Hageberg er inne på dette i sin artikkel ”Meining og meaningstap eller premoderne og postmoderne verdikriser”: ”Han opprettar eit indre, okkult, solipsistisk selskap, der han pleiar ein eksklusiv omgang med dei døde. Dei gjev ein mytisk dimensjon til hans tilvære [...]” (Hageberg 1994: 262). I *Rand* kommer et slikt syn til uttrykk ved flere anledninger, som for eksempel i Lucy Holmens teorier om mordene og deres

motiver: ”Lucy Holmen understreket at det var vanskelig for oss vesterlendinger å sette oss inn i disse motivene, forstå at de døde muligens var potente symboler, at de representerte krefter som kunne forandre selve virkeligheten for dem som sto bak mordene” (112). Ofrene er ikke døde for ham; på en måte er de mer levende nå enn da de fysisk sett var i live: ”Og mest vesentlig: reportasjen bekrefter at Becker fortsatt er til stede, han er ikke død. Jeg har egentlig visst det hele tiden” (95). Han refererer til og med til ofrene som om de skulle være vennene hans – for eksempel ”min venn Becker” (95).

Etter Hagebergs oppfatning ligger det som nevnt ”ein radikal mangel, som krev å bli oppheva” til grunn for drapene. Tom Egil Hverven har et lignende syn. Per Arne Michelsen, derimot, ser, i artikkelen ”Randbemerkninger”, på mordene som en vei til erkjennelse: Morderen dreper ”verken av ondskap eller av godhet,” hevder Michelsen, ”men for erkjennelsens skyld” (Michelsen 1996: 72). Den mest plausible forklaringen på drapene har imidlertid Bjarne Markussen, som fastslår at det er driften etter en åpenbaring som er morderens overordnede motiv. Han påpeker dog at motivet, eller rettere: dets grad av overlegg, forandrer seg utover i romanen: ”Til å begynne med dreier det seg om affektmord knyttet til opplevelsen av en åpenbaring, men etter hvert blir mordene mer overlagte forsøk på å komme i kontakt med den ukjente dimensjonen. [...] Han *vet* han må myrde for å sette ting i bevegelse” (Markussen 2003: 101–102). Eller som hovedpersonen selv uttrykker det etter drapet på Gross: ”Noe kom til å skje. Ting var satt i bevegelse. Ting forplantet seg utenfor mitt synsfelt” (42).

Mordet er en måte å bevare den overskridende erfaringen på; dermed blir møtene med ofrene kun for forspill å regne: ”Jeg opplever i det hele tatt,” hevder morderen under sitt møte med Eva Weiner, ”nei, jeg *vet* at dette bare er en innledning, en opptakt, at vårt egentlige forhold vil begynne etter dette møtet” (71).

6.3 Hovedpersonen: sinnssykt menneske eller krystallisk komposisjon?

Et av de virkelig store spørsmålene man stiller seg under lesningen av *Rand*, er hvordan en tilsynelatende vanlig mann – han har som nevnt en trygg og god jobb, lever i et sikkert ekteskap, og karakteriseres dessuten som både ”irriterende normal” og med ord som ”unnselighet” og ”beskjedenhet” (18) – kan få seg til å gjennomføre så grufulle og moralsk forkastelige handlinger som vi er vitne til i *Rand*, uten å avsløre så mye som en flik av etiske betenkeligheter.

”Rand-personen,” hevder Otto Hageberg, ”skil mellom det han likar og det han ikkje likar. Slik sett har han ei viss vurderingsevne på overflata. Men moralske vurderingar er totalt borte or hans verd” (1994: 261). Han slutter seg dermed til Hvervens påstand om at hovedpersonen ikke har ”tilgang til et nytt nivå i sin egen refleksjon”. Hageberg hevder sågar at *Rand* kan leses som ”ein patologisk studie av eit sinnssjukt menneske” (1994: 257). Er dette en gyldig påstand? Det er selvsagt lett ut fra hovedpersonens samvittighetsløse beskrivelse av sine seks grufulle drap å diagnostisere ham som en syk, eller mer presist: en sinnssyk, person, og dermed påstå at sykdommen er bakgrunnen for de manglende moralske vurderingene.

Bjarne Markussen er imidlertid uenig: ”En av hovedpersonens viktigste funksjoner i teksten,” skriver han, ”er å underminere forenklete forestillinger om hva et menneske er” (2003: 118). Han baserer sin påstand på et syn om at *Rand* er en roman som tvert imot forsøker å unngå enkle kategorier som syk/frisk. Det er jeg enig i. For hvem er egentlig hovedpersonen? Han er, hevder Markussen, til tross for sine mange gjenkjennelige trekk, ingen psykologisk gjenkjennelig person. Han er tvert imot en litterær komposisjon: Han er ”satt sammen på en måte som vi med Deleuzes begrep kan kalle *krystallisk*” (Markussen 2003: 118, min uth.). ”Han er komponert,” fortsetter Markussen,

på en måte som skaper uro i begrepspar som god/ond, normal/syk, lykkelig/redd, medfølelse/kaldblodig. Uforenlige motsetninger møtes og fortettes i hans person, som om han var en Dr. Jekyll og Mr. Hyde på samme tid. [...] Man vet aldri hva han vil finne på neste gang. [...] Den [krystalliske komposisjonen] viser oss de ekstreme kontrastene i [det menneskelige] natur, spennvidden i dets muligheter under senmodernitetens epoke. Den underminerer forenklete forestillinger og inviterer til en ’komplementær’ forståelse av mennesket, en både-og-forståelse. (Markussen 2003: 119)

En slik ”patologisk” forklaring som Hageberg presenterer, må uansett avvises. Årsaken til fremstillingens påfallende fravær av etiske refleksjoner er snarere å finne i hovedpersonens virkelighetsoverskridende opplevelser – og i erfaringen av *det sublime*.

6.4 Det sublimes betydning for etikken

Hovedpersonens åpenbare problemer med å sette ord på sine overskridende erfaringer bygger opp under mitt syn om at hovedpersonen, i sine virkelighetsoverskridende øyeblikk, eksponeres for det sublime. De magiske, transcenderende opplevelsene han har i forbindelse med mordene, representerer noe radikalt nytt for ham, noe fullstendig ukjent, som det ikke finnes språk for. Nettopp slik er det sublime, ifølge Bjørn K. Myskja i doktoravhandlingen *The Sublime in Kant and Beckett*; det er en følelse av noe ukjent, uforståelig, som ikke er en

del av vår egen velkjente virkelighet, og som derfor får oss til å føle "the presence of something exceeding our cognitive faculties" (2002: 56). Myskjas påstand er at "the sublime is experienced by a special kind of feeling, having a particular role to play in our moral understanding" (2002: 57). De epifaniske glimtene av en annen virkelighet som morderen i *Rand* opplever, er på mange måter identiske med Myskjas beskrivelse av det sublime: "When we encounter the sublime," skriver han,

we get a glimpse of something that is not part of our everyday life, and cannot be fitted into our existing structures of understanding. This feeling of transcendence indicates a reality beyond the constraints of this physical world and our moral conventions. (2002: 57)

Myskja er opptatt av forholdet mellom litteratur og moralfilosofi. Det er også litteraturforskeren Martha C. Nussbaum, som ut fra et aristotelisk perspektiv har skrevet om dette emnet i en rekke bøker.³⁰ Hennes teori indikerer at våre grunnleggende moralske oppfatninger er bestemt av forestillingen om mennesket som et rasjonelt og sosialt dyr hvis moral begrenses av biologiske og etablerte sosiale normer. Det finnes ikke noe utside-perspektiv på moralen, fordi etter Nussbaums syn må nemlig *det gode* alltid forstås som noe *menneskelig godt*.

Det sublime, derimot, "gives us a feeling of transcending these limits, indicating some other reality"; dessuten er det "related to the religious experience of the holy, but not connected to any religious dogmas or ideas of the divine" (Myskja 2002: 58). Også dette aspektet ved det sublime passer inn i hvordan hovedpersonen i *Rand* beskriver sine transcenderende erfaringer; som for eksempel her, i etterkant av et av drapene, hvor den postmoderne, sekulariserte fortelleren beskriver en nærmest religiøs opplevelse:

Jeg satt i et fossefall. Tanker skylte over meg, gjennom meg. Eller hvorfor ikke: i et orgel. Omgitt av et mektig brus. Hvert tre en orgelpipe. Jeg satt i et kapell... jeg... Er det bare noe jeg innbiller meg, eller dukket ordet 'hellig' nesten opp til overflaten, som et ord det gikk an å ta i bruk? (77)

At moralske vurderinger i morderens egen tekst glimrer med sitt fravær, skyldes altså ikke verken sinnssykdom eller at han ikke har tilgang til et nytt nivå i sin egen refleksjon, men at han opplever det sublime. Det sublime, hevder Myskja, er nemlig "experienced by a feeling connected to a 'reality' beyond the empirical world" (2002: 59). Det sublimes funksjon er dessuten vesensforskjellig fra funksjonen til emosjoner som *medfølelse*, *sinne*, *empati* og *glede*, fordi "these feelings all have a function connected to reality as we understand it"

³⁰ Se for eksempel Martha C. Nussbaum: *Love's Knowledge*, Oxford 1992.

(Myskja 2002: 58). Også dette kan kobles til *Rand*: Fortellerens eiendommelige, euforiske stemme i forbindelse med drapene indikerer – nettopp gjennom fraværet av de følelsene Myskja peker på – at han her står overfor noe ukjent. ”The sublime is experienced as powerful, overwhelming, diminishing the everyday reality,” skriver Myskja (2002: 58). I sin erfaring av det sublime presenteres altså hovedpersonen for noe som virker større enn ham og som dermed representerer en utfordring for hverdagslivets etikk. Hans gjentatte overskridelser – i form av vold og drap – av de sosiale normene og grensene som finnes i hans egen, fysiske verden, må ses i sammenheng med de epifaniske gløttene inn i en annen, sublim virkelighet som springer ut av møtene med ofrene.

6.5 Det sublime i det hverdagslige

For at noe skal kunne kalles sublimt, må det imidlertid være både skjønt og sublimt, påpeker Myskja. ”In the case of the pyramids and St. Peter’s Basilica [...] the buildings are sublime when regarded from some particular distances or perspectives; from all other points of view they appear restricted and are judged by taste” (Myskja 2002: 265). I *Rand* er hovedpersonen på konstant jakt etter slike “particular distances or perspectives” som Myskja omtaler – perspektiver som kan gi ham en gløtt inn i en annen virkelighet, eller som kan avdekke en skjult sammenheng bakenfor de gamle, fastlåste mønstrene. Dette kommer tydelig frem for eksempel under møtet med Eva Weiner:

Jeg betrakter hele tiden alt rundt oss, Yrkesskolenes Hybelhus, Jakobs kirke (som ligger i mørke), lyset fra de store vinduene i bygningen til Oslo Lysverker, lampene langs gangveiene på hver side av Akerselva, refleksene i vannet, gårdene nederst på Grünerløkka, skyggene av mennesker som mosjonerer hundene sine; forsøker intenst å se *bak* alt dette, prøver å finne ut hva det *skjuler*. (71)

Ved å betrakte tingene fra uvante vinkler og posisjoner blir han faktisk i stand til å erfare det sublime i det hverdagslige. Leiligheten i blokka på Enerhaugen gir ham gode muligheter til den slags aktiviteter. Særlig entusiastisk er han i sin overvåkning av byggearbeidet på Vaterland, hvor blant annet storhotellet Oslo Plaza og shoppingscenteret Oslo City er under oppføring, og hvis karakter av uferdighet og kontinuerlig forandring har en eksepsjonelt pirrende effekt på ham:

Det hender Ingeborg slår frampå om å flytte. (Vi har jo penger nok.) Aldri, sier jeg. Aldri! Jeg flytter ikke – og uansett ikke nå – fra disse omgivelsene, denne utsikten, denne... hva skal jeg si... *vinkelen*.

Når jeg står i vinduet i fjortende etasje, med den gamle sjøkikkerten rettet mot Vaterland, er det som om verden forandrer seg sakte... nei, *vokser* foran øynene mine. Det hender også jeg åpner verandadøren for å få med *lyden* av progresjon. Jeg ser hver dag noe annet enn jeg så dagen før. [...]

Det kan kanskje virke søkt, men når jeg står der og trykker øynene mot okularene, penses tankene stadig inn på Columbus, en oppdagelsesreisende på vei mot det ukjente. (64)

I Kants estetiske teori indikerer følelsen av det sublime ”human freedom from the regularity of causal laws and social norms because as rational beings we are able to give ourselves rules to live by; we are self-legislating” (Myskja 2002: 59). Den følelsen av det sublime som hovedpersonen opplever, innebærer altså at han er løsrevet, eller befridd, fra sin egen virkelighet – og dermed også fra denne virkelighetens gjeldende normer og regler.

Blir det da riktig å hevde om hovedpersonen, slik Hageberg gjør, at ”moralske vurderingar er totalt borte or hans verd”? Dersom en kun fokuserer på den påfallende mangelen på etiske betraktninger i selve *fremstillingen* av hans morderiske handlinger, er det selvsagt lett å svare et ubetinget ”ja” på dette spørsmålet. I forbindelse med selve *drapene* finnes nemlig ikke spor av slike betraktninger i teksten. Ser man litt nøyere etter, vil man imidlertid legge merke til en rekke tilfeller hvor hovedpersonen, helt eksplisitt, avslører at han ikke er amoralsk, slik det umiddelbart kan se ut som. Ved én anledning, på vei hjem fra byen, unnlater han for eksempel å urinere på Karl Johans gate, en avgjørelse han anser som ”en moralsk høyreist beslutning” (116). Ved et annet tilfelle, etter å ha tatt livet av Tor Gross, kjenner han ”et lite stikk i hjertet” over at den drepte (av åpenbare årsaker) vil gå glipp av et TV-program (41). Et tredje eksempel kan være hans kommentarer etter å ha lest noe en avis har skrevet om Gross:

Avisen røpet at Gross, den natten han døde, var på vei hjem fra dette luksusbordellet. Og ikke bare det: Gross hadde i lang tid hatt flere elskerinner. (Spiller hukommelsen meg et puss, eller fikk jeg et kortvarig mageknip?) Jeg syntes det var... diskutabelt å trykke dette. Hva med hensynet til familien? Var det ikke noe som het presseetikk? (92)

Det viser seg at hovedpersonen, som Bjarne Markussen uttrykker det, er ”moralsk i det små og umoralsk i det store” (Markussen 2003: 88), det vil si i forbindelse med sine egne mord. Han er altså ikke gjennomført amoralsk, som Hageberg vil ha det til. Dette legger også romanen vekt på å vise, hevder Markussen: ”Han eier anstendighet, medfølelse og selvkritikk på alle andre områder enn sine egne mord” (Markussen 2003: 106). I forbindelse med drapene, derimot, er fraværet av slike etisk baserte egenskaper åpenbart.

6.6 Møtet med den Andre

Et annet perspektiv på moralproblematikken i *Rand* kan muligens finnes i Emmanuel Levinas’ *fundamental-etikk*. Helt sentralt i denne etikken står møtet med den Andre.

6.6.1 Levinas: møtet med et ansikt

Hver gang hovedpersonen møter et av sine ofre, viser han stor interesse for nettopp dette menneskets ansikt. I hans beskrivelse av de fire første møtene understreker han karakteren av pregløshet eller åpenhet i offerets ansikt. Under samtalen med Tor Gross kan vi lese følgende:

Nysgjerrigheten min vokste. Hvem var han? Hvordan kunne et menneske ha et så formløst fjes? Det var liksom bare brillene som holdt ansiktet oppe fra å forsvinne, som om brillene hang i løse luften og ansiktet bak gikk i ett med omgivelsene, som om mannen ikke eksisterte, som om... (35)

Når hovedpersonen hevder at offeret har et ”formløst fjes”, som han gjør i beskrivelsen av Gross, betyr ikke dette nødvendigvis at ansiktet mangler former. Om Dan Bergmann sier han: ”Jeg kan ikke gjenkalle ansiktstrekkene hans, men håret er i vill uorden” (96). Dette tyder på at ofrenes ansikter ikke er noe mer ”formløse” enn andre ansikter; det tyder tvert imot på at fortelleren har store, nærmest uoverkommelige problemer med å *beskrive* disse ansiktene.

Hovedpersonens opptatthet av samtalepartneren, og da særlig hans ansikt, kan ses i sammenheng med Levinas’ etikk. For Levinas er den etiske relasjonen konkret og personlig; den er først og fremst et møte med et ansikt. Asbjørn Aarnes skriver:

[Den Andres ansikt] viser til et svar på mitt spørsmål om hva jeg – fundamentalt – har å gjøre i verden. Det sier ikke hva det betyr å være i verden, det gir ingen viten, man går ikke til den annen – som til mauren – for å bli ”vis”. Viten og visdom ville frata ham hans hemmelighet, som er hans annethet, og gjeninnsette ham i det samme. Den annens ansikt viser meg meningen, det vil si retningen som jeg skal orientere meg i. (Aarnes 1998: 157)

I Levinas’ etikk er det grunnleggende synet at ansiktet ikke kan sammenfattes. Dermed bryter hans tenkning med fenomenologien, slik den ble grunnlagt av Husserl og Heidegger. Levinas er sterkt kritisk til den fenomenologiske disiplinens ”innlemmende holdning til verden og væren”, det vil si ”det at tenkning og erfaring hviler på en totaliseringsidé” (Tønseth 1998: 193). Han interesserer seg snarere for det som ikke kan innlemmes, det som ”faller utenfor, det som avvises som utenkelig, uerfarbart, usansbart og uinteressant” (Tønseth 1998: 193). Og det kan synes som om det er nettopp dette – det vil si noe som ikke er sammenfattbart og som dermed bryter opp den helheten fenomenologene snakker om – *Rand*-personen finner i ansiktet til de seks menneskene han dreper.

Det er ikke det fenomenologiske – det som kan erkjennes, tilegnes og beskrives – som interesserer hovedpersonen når han møter sine ofre; det er tvert imot ansiktets karakter av å være noe fundamentalt *forskjellig*. I ansiktet ser han noe *singulært*, som er radikalt annerledes, og som derfor alltid overgår ethvert representasjonssystem. Innenfor Levinas’ tenkning

uttrykker den Andres ansikt en uendelighet og en uforståelig annethet – noe fullstendig ureducerbart – som frembringer noe i nærheten av en åpenbaring, en epifani, hos jeget. I boken *Postmodernity, Ethics and the Novel*, som baserer seg på Levinas og hans etikk, skriver Andrew Gibson:

The 'epiphany of the face' involves an experience of its 'nakedness' or destitution as supplication or demand. The face asks me for a response. It engages me in responsibility, because it requires that I give. It commands me from an absolute height, and its 'mastery' of me is inseparable from the impossibility of my mastering it. The 'generosity' in question manifests itself in the first instance as communication, in language. Language breaks out of us in response to the other and his or her destitution. (Gibson 1999: 64)

Også for *Rand*-personen kan det synes som om den nakenheten eller åpenheten han ser i den Andres ansikt, har en epifanisk effekt; en effekt som særlig kommer til syne i den språklige fremstillingen av det han opplever. Som fortelleren selv uttrykker det et sted mot slutten av romanen: "Disse opplevelsene... Det er helt opplagt at... de ligger bortenfor det språket jeg har til rådighet" (241). Idet den Andres ansikt representerer noe grunnleggende annerledes og dermed unndrar seg alle muligheter for språklig representasjon, kan forholdet til dette ansiktet bli umiddelbart etisk. Levinas skriver:

Ansiktet påtvinger seg uten at jeg kan forholde meg døv til dets påkallelse eller glemme det, det vil si uten at jeg kan opphøre å være ansvarlig for dets ynkelighet. Bevisstheten mister førsteplassen [...] Å være jeg betyr fra nå av ikke å kunne unndra seg ansvaret, som om hele skaperverket hvilte på mine skuldre [...] Det enestående ved meg er det faktum at ingen kan stilles til ansvar i mitt sted. (Levinas 1993: 57–58)

Møtet med den Andre medfører en etisk forpliktelse. I selve drapsøyeblikkene i *Rand*, og i de manglende refleksjonene omkring nettopp disse øyeblikkene, er det imidlertid vanskelig å finne noe som minner om etikk i det hele tatt. Likevel har *Rand*-personen, bortsett fra i drapssituasjonene selvsagt, mye som minner om den typen humanisme vi finner i Levinas' etikk. "Levinas' verk [...] er viet til medmennesket i ansvar for den annens annethet," skriver Aarnes (1998: 162). Til sammenligning kan vi for eksempel lese i *Rand*-personens beskrivelse av møtet med Dan Bergmann at "ansiktet hans, ordene hans, utstråler en slags... medmenneskelighet. Et samhold bortenfor alle ideologier og generasjoner" (97).

6.6.2 Buber: Det evige Du

Bjarne Markussen mener at Levinas' etikk kan bli et for snilt perspektiv på mordene i *Rand*. For å underbygge denne påstanden henviser han til *Rand*-personens utsagn i forbindelse med

drapet på Eva Weiner om at han ”leter i ansiktet hennes, men finner ingenting” (73). ”Her utløser ikke møtet med den Andre noen etisk ansvarsfølelse,” hevder Markussen (2003: 108).

Men hva betyr egentlig ordet ”ingenting”? I dagligtalen står det vanligvis for ”ikke noe”, og det er slik Markussen tolker det her. Men uttrykket kan også ha en annen betydning, slik det har innenfor det som kalles *negativ teologi*, og henvise til ”noe som ikke er en ting”.³¹ Kort sagt: Det peker i retning av *noe hellig*, som ikke er en *fysisk ting*, men som likevel *er*. Det ”ingenting” hovedpersonen ser i Eva Weiners ansikt, er altså – hvis vi benytter oss av den andre tolkningsvarianten – nettopp noe som *ikke* er en ting, men noe radikalt annet, som ikke kan beskrives eller sammenfattes med ord. Da nærmer vi oss igjen Levinas. Men kanskje nærmer vi oss vel så mye en av hans forgjengere, Martin Buber, som også, i boken *Jeg og Du*, beskjeftiger seg med spørsmål om det etiske og den Andre. I motsetning til Levinas har imidlertid Buber et positivt syn på mystikk og ekstase. Akkurat som Maimonides, en kabbala-inspirert, jødisk middelalderfilosof, forfekter Buber en negativ teologi hvor Gud er så totalt grenseløs at vi aldri kan si noe om hva Gud er, men bare hva Gud ikke er. Gud er nemlig ”ikke en ting blant andre ting, som kan beskrives og gis egenskaper – Gud er ingen-ting” (Simonsen 2003: xxxviii).

Er det Gud hovedpersonen ser i Eva Weiners ansikt? Mye tyder på at svaret er ja. Markussen beskriver *Rand*-personens dominerende sinnstilstand som ”en vedvarende pirring og forventning, kløyd av sterke opplevelser av det *numinøse*, den doble følelsen av skrekk og fascinasjon i møtet med det hellige” (Markussen 2003: 104) I Bubers tenkning om menneskets forhold til det guddommelige, som han kaller ”Det evige Du”, er det nettopp en slik opplevelse av det numinøse som står sentralt. Terje G. Simonsen skriver at Bubers

bestemmelse av Det evige Du låner beskrivelser fra religionsfilosofen Rudolf Ottos bestemmelse av Det Hellige, nemlig som et *mysterium tremendum et fascinosum* – et mysterium som både skremmer og tiltrekker. Men Buber fremhever i tillegg *fortroligheten* med ord fra den store kristne mystikeren Meister Eckhart: Gud er meg nærmere enn jeg er meg selv. Bubers teologiske posisjon ligger nær til kabbalahs *pan-enteisme*: Alt som er, er i Gud. [...] Gud er *i* alt som er, men han/hun er også noe annet og mer, noe ureduserbart, et Du. Og i forholdet til Gud blir det spesielt tydelig at Du’et ikke kan gjøres til en ting, en gjenstand, et noe. (Simonsen 2003: li)

Men også i *måten* selve møtet skjer på i Kjærstads roman, kan vi ane en bubersk tenkning i bakgrunnen. ”Buber hevder at møtet med Det evige Du på ingen måte kan planlegges – det skjer ’ved nåde’. Det eneste man kan gjøre er å ikke hindre møtet, det vil si man må innstille

³¹ Her viser Markussen tegn på inkonsistens: I forbindelse med setningen ”og i sentrum: ingenting”, som dukker opp lenger ute i romanen, er han inne på nettopp disse to tolkningene av ordet. Denne tvetydigheten overser han imidlertid i forbindelse med hovedpersonens påstand om at han ”finner ingenting” i Eva Weiners ansikt. Jfr. Markussen, s. 116.

seg på 'den fullkomne akseptering av nærværet'" (Simonsen 2003: liii). La oss se hvordan noen av møtene – det vil si innledningen av dem – beskrives i *Rand*. Vi begynner med Georg Becker:

Han sto og ventet på hjørnet av Grubbegata, spurte om jeg skulle opp denne veien. (Når jeg tenker meg om, er det riktig: hele holdningen hans var 'ventende'.) Jeg sa uten videre ja. Akkurat da var det som om jeg *skulle* oppover Grubbegata. Jeg fattet en unik sympati for ham med en gang, fant hele skikkelsen hans gåtefullt tiltrekkende. (13)

Møtet med Tor Gross skildrer han slik: "Jeg har senere spurt meg hvorfor jeg ble interessert i den litt uanselige eldre mannen som sto bøyd over karosseriet på en parkert russebil rett bortenfor. [...] Hva var det med dette mennesket som allerede på avstand tiltrakk meg?" (31–32). Og da han blir "praiet" av Eva Weiner på Ankerbrua, kan vi lese at han "har ingenting imot å stoppe. Allerede nå fyller det mulige utfallet av dette møtet meg med spenning" (66). Under samtalen føler han noe som ligner det nærværet Buber snakker om: "Det er ikke så mye det hun sier [...] som skaper det velværet jeg kjenner – mer følelsen av nærhet" (69). Som Buber formulerer det: "Mennesket mottar, og det mottar ikke et 'innhold', men et nærvær, et nærvær som kraft" (Buber 2003: 98).

6.7 Det ondes estetikk

Men til tross for den likheten som kan spores mellom *Rand*-personens møter med ofrene og i den ansikt-til-ansikt-etikken vi finner hos tenkere som Levinas og Buber, ender hvert møte med at hovedpersonen dreper sin samtalepartner. I forbindelse med selve drapene kan det nemlig synes som om den etikken som de to filosofene hevder springer ut av møtet med den Andre, er forsvunnet som dugg for solen. Dermed er det lett å si, som for eksempel Hageberg, at "moraliske vurderingar er totalt borte or hans verd". Denne påstanden har vi imidlertid sett at ikke stemmer; hovedpersonen *har* nemlig moralske holdninger i alle andre sammenhenger enn drapene. Dette bidrar til å understreke det jeg allerede har hevdet om at årsaken til mordene ikke er å finne i etikken, men i estetikken, for eksempel i opplevelsen av det sublime (se kapittel 6.4 og 6.5).

Når det gjelder mordene og fraværet av etiske vurderinger knyttet til disse, trenger også et annet, nærliggende spørsmål seg på: spørsmålet om *det ondes problem*. Begrepene "det onde og "det umoralske" blir i det daglige nærmest regnet som synonyme med hverandre. Men kan egentlig de morderiske handlingene i *Rand*, i og med at disse ikke er etisk, men estetisk baserte, karakteriseres som *onde* handlinger?

Svaret er ja. I boken *Ondskapens filosofi* påpeker Lars Fr. H. Svendsen at en person ”kan ha grunn til å handle ondt, vel vitende at det er ondt – men denne grunnen er ikke moralsk” (Svendsen 2001: 93). Det onde er ikke ensbetydende med stygge handlinger. Det er faktisk mulig å finne skjønnhet i volden og det onde, hevder Svendsen. Han avviser Colin McGinns påstand i boken *Ethics, Evil, and Fiction* om at ”violence is inherently ugly” og at ”evil is expressed in ugly acts” (McGinn 1997: 101). McGinns estetikk, sier Svendsen, er en før-moderne estetikk som ikke tar hensyn til at verken romantikken eller modernismen har eksistert.

Svendsen henviser til Kants tenkning om det sublime og hevder at nettopp det sublime kan vekke ”en ’negativ’ lyst i oss” – en lyst som ”virker både tiltrekkende og frastøtende” (Svendsen 2001: 93). Dette kan helt klart ses i sammenheng med den numinøse sinnstilstanden som ved gjentatte anledninger preger *Rand*-personen. Som han for eksempel uttrykker det da han besøker et galleri hvor fotografier fra fem av mordplassene er utstilt: ”Jeg [...] kjente en blanding av skrekk og fascinasjon” (172). Han er imidlertid ikke noen voldsromantiker; det er ikke volden i seg selv som er sublim for ham, men alt det andre – de springende samtaler, de sansestimulerende omgivelsene og møtet med den Andre, som besitter noe udefinert, en radikal annethet.

Hamlet sa: ”For et mesterverk mennesket er!” Også for *Rand*-personen er mennesket et mesterverk – et *sublimt* mesterverk. Samtalene med ofrene får aldri – på grunn av hovedpersonens plutselige innfall om å ta livet av dem – noen avslutning i tradisjonell forstand: ”Hun er akkurat midt i en – jeg tror original – setning [...] da jeg dytter henne hardt mot steingelenderet” (73). Han dreper dem *før* de får sagt alt, det vil si før de omdannes til noe fullendt som ikke lenger er i stand til å pirre fantasien hans. Hans syn på ofrene kan sammenlignes med det generelle estetikk-synet han avslører en rekke ganger i løpet av teksten, og hvor det uferdige verket gis mye større estetisk verdi enn det avsluttede, formfullendte:

Midt i alt dette var jeg... vemodig. Litt sår. Oslo City hadde åpnet dørene. Og hva så? Hvis jeg var... *helt* ærlig, svarte ikke innholdet, det fullførte bygget, til de forventningene reisingen av huset hadde skapt. Jeg tenkte særlig på ukene da selve stålkonstruksjonen sto ferdig, bare skjelettet så å si (bygget var etter sigende et pionérprosjekt, med bærekonstruksjonene utelukkende i stål). Du måtte glette deg til resten; til materialer, farger, design, pynt. Når alt kom til alt, og med hånden på hjertet, kunne jeg ikke si at den ansatsen – eller skulle jeg si *ideen* – som lå i konstruksjonen, var innfridd. (159)

Ved å ta livet av sine tilfeldige samtalepartnere midt i en ufullført dialog, lar han dem beholde den lille resten av noe ukjent og uferdig som de har i seg. Drapene blir kreative handlinger

som foreviger kunstverkenes (menneskenes) sublimitet. Dermed er ikke mordene umoralske gjerninger fra hovedpersonens side. Ved å drepe offeret midt i en sansestimulerende samtale som gir ham en erfaring av noe sublimt, forsikrer han seg om at disse møtene, disse sublime møtene og samtalene, kan fortsette til evig tid. Derfor er heller ikke ofrene døde for ham: ”Og mest vesentlig,” sier fortelleren etter å ha lest en artikkel om Georg Becker i etterkant av drapet, ”reportasjen bekrefter at Becker fortsatt er til stede, han er ikke død. Jeg har egentlig visst det hele tiden. Replikkene hans varer ved” (95).

Platon fordømte kunsten fordi han mente at det estetiske er irrasjonelt. På samme måte kan vi si at drapene i *Rand* er irrasjonelle. De er umulige å forstå, det vil si det er ikke noe rasjonelt over dem som gjør det mulig å forklare dem ut fra for eksempel kjente, etiske kategorier. Ofrene må snarere betraktes som kunstverk, som i kraft av sin status som estetiske, sublime objekter rettferdiggjør de brutale voldshandlingene de utsettes for. Svendsen refererer til Thorkild Bjørnvig, som for nesten femti år siden beskrev ”en ’tidssygd’ han omtalte som ’den æstetiske idiosynkrasi’”.³²

Den estetiske idiosynkrasi kjennetegnes ved å være ”fascineret af enkelheter, flammer op i hæmningsløs forkærlighed for det den finder smukt, og i ligeså hæmningsløs afsky og had til det, som den finder hæsligt”. Vi kan også kalle det en estetiske irrasjonalitet, der estetiske dommer blir betraktet som tilstrekkelige grunner for handling. (Svendsen 2001: 95)

Når hovedpersonen ved sitt tredje møte – i Vigelandsparken – for første og eneste gang unnlater å drepe, understrekes mordenes irrasjonalitet ytterligere. Hvorfor dreper han ikke mannen med ”penisnesen”, som får ham til å føle ”vemmelse” (54)? Svaret er enkelt: I fortellerens estetiske øyne er han allerede død. Han er et ferdig, avsluttet verk, og er derfor ingen kilde til det sublime. Som fortelleren selv sier det: ”*Han var det jeg så*. Ikke noe mer. Hans alminnelighet (inkludert de ’originale’ kommentarene) var ikke annet enn alminnelighet. Alt snakket om Mars og Venezia var bare en annen måte å si kjedelige ting på. Til og med penisnesen var helt ordinær” (57). Derfor lar hovedpersonen være å drepe ham: ”Et sted stoppet han lenge. En spade sto lent opp mot en stamme, noen (parkvesenet?) måtte ha glemt den. Istedenfor å rekke ut hånden og gripe den, tenkte jeg igjen på Gross, på *Hamlet*” (57).

Det onde opptrer ikke som *moralsk grunn* for mordene i *Rand*. De er ikke uttrykk for en vilje til å gjøre det onde for det ondes egen skyld. Mordenes bakgrunn ligger isteden i det estetiske. Dermed får de en – irrasjonell, vel å merke – forklaring. Svendsen skriver: ”Hvis grunnen [til handlingen] er estetisk, vil vi ikke ha noe stort forklaringsproblem. Da er det ikke

³² Se Thorkild Bjørnvig: *Den æstetiske idiosynkrasi*, Oslo 1960, s. 41.

snakk om å velge et moralsk onde fordi det er moralsk ondt, men fordi det forventes å skape et estetisk velbehag” (Svendsen 2001: 97).

7 Avslutning

7.1 Oppsummering

I begynnelsen av denne oppgaven så vi hvordan *Rand* – ved først å inkorporere tradisjonelle kriminallitterære sjangrer, for deretter, idet det blir klart at drapssaken ikke lar seg løse, å bryte med disse teksttypenes klart definerte regler omkring nettopp dette – kan betegnes som en metafysisk og postmoderne detektivroman. Her er det ikke døden som må løses, men livet. Til syvende og sist kan vi si, som Bjarne Markussen formulerte det, at fokuset flyttes ”fra spørsmålet om *hvem* morderen er, til *hvem* morderen *er*”.

Rand er ikke først og fremst en roman som peker utover mot vår egen, empiriske verden. Den er tvert imot mest opptatt av seg selv og sin status som språklig fiksjon og konstruksjon. Ved blant annet å plassere seg innenfor rammene av tradisjonelle og populære litterære sjangrer som detektiv- og science fiction-romanen, for så å bryte med disse rammene, har vi sett at den retter oppmerksomheten mot seg selv og sin egen metafiksjonale form. Vi har også sett nærmere på hvordan *Rand* kontinuerlig problematiserer språkets evne til å (re)presentere den faktiske virkeligheten. Gjennom intertekstualitet og andre metafiksjonale strategier antyder den at det eneste som er mulig å etterligne ved hjelp av språket, er andre språklige strukturer. Med sine innslag av hyperrealisme bærer den imidlertid også i seg en kritikk av den postmoderne kulturen – en kultur en tenker som Baudrillard har hevdet er like lite virkelig som fiksjonen selv.

Kulturkritikk var også emnet i kapittel 5, hvor *Rands* slektskap med dekadanselitteraturens tematisering av kjerneverdienes forfall ble diskutert. Her kom vi frem til at romanen har flere karakteristika til felles med det sene 1800-tallets dekadanseverker og deres kaos–kosmos-problematikk. I Kjærstads roman snus imidlertid denne problematikken på hodet; her er det ikke i kosmos, med dets preg av orden og rasjonalitet, meningen eller sannheten finnes, men tvert imot i kaosets irregulære og stokastiske former.

Helt til slutt konsentrerte jeg meg om spørsmål knyttet til hovedpersonens påfallende motivløshet og hans manglende etiske vurderingsevne i forbindelse med mordene. Jeg fant ut at han ikke, som visse kritikere har hevdet, er totalt amoralsk, men at han snarere, nettopp i drapssituasjonene, får en sublim opplevelse som løfter han ut av den etiske sfæren og inn i den estetiske.

7.2 Forløsningen

I det meste som er skrevet om *Rand*, hevdes det – og for så vidt med rette – at språket, det vil si hovedpersonens språk, er i ferd med å bryte sammen og at det ikke er i stand til å beskrive det han opplever. Dette er imidlertid et syn jeg bare er delvis enig i. Selvsagt er språkets utilstrekkelighet et aspekt ved romanens tematikk, men teksten inneholder også et mer optimistisk og positivt syn. Når en kritiker som Tom Egil Hverven for eksempel skriver at ”fortelleren finner ikke lenger ordene. Teksten blir mer og mer preget av lakuner: hull og tomrom” (Hverven 1999: 143), overser han noe helt vesentlig. Fortelleren hevder riktignok selv at ”ord er et utilstrekkelig redskap” og at denne erkjennelsen faktisk ”har vært utgangspunktet” for det han har skrevet. Romanen, derimot, kommuniserer på et annet plan. Dette oppdager vi særlig i forbindelse med de sorte, ”sensurerte” tekstbitene mot slutten av beretningen.

Hverven har selvfølgelig rett i at fortelleren har problemer med å finne dekkende ord og uttrykk for sine erfaringer. Det han imidlertid overser, er at enkelte av disse uttrykkene – ved at romanen (eller romanens ”utgiver”) sensurerer dem – peker i retning av en mer optimistisk tolkningsvariant. I de delene av teksten som befinner seg under de sensurerte feltene, kan det nemlig virke som om hovedpersonen – vel å merke ubevisst – faktisk lykkes i sin streben etter å skildre sine opplevelser gjennom skriften.

Det er kanskje nettopp denne, om ikke innsikten, så i hvert fall *fornemmelsen* av at mulighetene likevel er til stede, fortelleren sitter inne med ved romanens slutt, en slutt som – til tross for sin manglende ”løsning” – har et tydelig preg av frelse, eller mer presist: *forløsning*³³: ”Jeg er et foster. Jeg har et nytt mykt hode. Jeg har en kropp i stand til å forsere de trangeste kanaler” (259). Ved romanens slutt er det nettopp denne følelsen av forløsning som preger fortelleren. Dette er imidlertid en følelse som er sterkt personlig og individuell, og som dermed ikke kan deles med andre. Han ”får lyst til å... i det minste *antydde* noe om det sporet... spor er feil ord, det *mønsteret* jeg har sett et gløtt av. Jeg vet jeg ikke burde. Men jeg er utålmodig. Og *stolt*. Kan ikke vente. Jeg vil dele dette... håpet med ham [Zakariassen]. Han er min venn, han fortjener det” (257). Men å beskrive det han har sett, volder ham uoverstigelige problemer: ”Jeg merker hvor umulig det er å beskrive tankene jeg vil legge fram. Hvor vanskelig det er bare å tenke tanken” (257).

Hovedpersonens sinnstilstand (og romanens budskap) mot slutten av romanen er preget av en erkjennelse av at alle muligheter ligger åpne: ”Igjen denne atmosfæren av evig

³³ I tillegg til å være et annet ord for frelse, er ”forløsning” et uttrykk for den del av fødselen der moren befris for fosteret.

Nitime, av optimisme, av ferie, av at dagen nettopp har begynt og ligger foran deg med alle muligheter” (259). Disse mulighetene finnes det imidlertid ikke noe språk for, de representerer noe hemmelig, skjult – noe som understrekes av at døren inn til det rommet Zakariassen alltid holder avlåst, fortsatt ikke er åpnet. Hovedpersonen kan likevel *ane* at det er noe der inne: ”Jeg hører noe fra rommet som alltid står avlåst. Det lyder som om noen skriver med kritt på en tavle, eller risser i en plate. Eller... og nå kan jeg bedyre at det er det jeg hører... skraping av klør mot døren” (259). Dette har også implikasjoner for romanens språksyn. For kanskje kan ikke språket beskrive våre opplevelser i verden, men det er ikke dermed sagt at det ikke har noen verdi eller kraft; snarere tvert imot. Det er i forsøket – i hver enkelt lesning og hver enkelt skrivehandling – meningen finnes. Denne meningen er imidlertid individuell og umulig å dele med andre. Jeg velger å avslutte med Martin Bubers ord i *Jeg og Du*, hvor filosofen forsøker å beskrive menneskets møte med Gud – en beskrivelse som utvilsomt kan appliseres på *Rand*-fortelleren:

Det for hvis åsyn vi lever, det vi lever i, det hvorfra og hvortil vi lever, hemmeligheten, den er forblitt hva den var. Den er blitt nærværende for oss, og har med sitt nærvær gitt seg til kjenne for oss som forløsningen. Vi har ”erkjent” den, men vi har ingen kunnskap om den, som kunne minske – eller mildne – dens hemmelighetsfullhet. Vi er kommet Gud nær, men vi er ikke kommet nærmere en tydning eller avsløring av væren. Forløsning har vi ant, men ingen ”løsning”. Hva vi har mottatt, det kan vi ikke gå til de andre med og si: Dette skal dere vite, dette skal dere gjøre. (Buber 2003: 99–100)

Litteraturliste

Primærtekster

- Auster, Paul: *City of Glass*, New York 1987
Camus, Albert: *Den fremmede*, Oslo 2001
Conrad, Joseph: *Heart of Darkness*, London/New York 1988
Fowles, John: *The French Lieutenant's Woman*, Boston/Toronto 1969
Kjærstad, Jan: *Rand*, Oslo 1990

Sekundærlitteratur

- Andersen, Per Thomas: "Jungelen". I: *Tankevaser. Om norsk 1990-tallslitteratur*, Oslo 2003, s. 233–253
Hageberg, Otto: "Meining og meiningstap eller premoderne og postmoderne verdikriser". I: *På spor etter meining*, Oslo 1994, s. 253–267
Hverven, Tom Egil: "Random". I: *Å lese etter familien. Forsøk om norsk litteratur på 1990-tallet*, Oslo 1999, s. 118–151
Kjærstad, Jan: *Menneskets matrise*, Oslo 1989
Kjærstad, Jan: *Menneskets felt*, Oslo 1997
Markussen, Bjarne: *Romanens optikk: Komposisjon og persepsjon i Jan Kjærstads Rand og Svein Jarvolls En Australiareise*, Kristiansand 2003
Michelsen, Per Arne: "Randbemerkninger". I: *Nordica Bergensia* 11 1996

Teori

- Andersen, Per Thomas: *Dekadanse i nordisk litteratur 1880–1900*, Oslo 1992
Andersen, Per Thomas: "Repetisjonens funksjon i Jan Kjærstads *Homo falsus*". I: *Fra Petter Dass til Jan Kjærstad. Studier i diktekunst og komposisjon*, Oslo 1997, s. 310–328
Baker, Stephen: *The Fiction of Postmodernity*, Edinburgh 2000
Baudrillard, Jean: *Selected Writings*, Camebridge 1988
Bolz, Norbert: *Kaos og simulasjon*, Oslo 2003
Brooks, Peter: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, London 1992
Buber, Martin: *Jeg og Du*, Oslo 2003
Derrida, Jacques: *Writing and Difference*, London 1981
Gibson, Andrew: *Postmodernity, Ethics and the Novel*, London/New York 1999
Holquist, Michael: "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction". I: *New Literary History* 3 1991, s. 135–156
Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London/New York 1985
Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London/New York 1988
Jansson, Bo G.: *Postmodernism og metafiktion i Norden*, Uppsala 1996
Levinas, Emmanuel: *Den Annens humanisme*, Oslo 1993
Linneberg: "Kaos, kunst og kunnskap: Norbert Bolz, digitalestetikken og Simulasjonssamfunnet". I: Norbert Bolz: *Kaos og simulasjon*, Oslo 2003, s. 5–17
Lothe, Jakob: *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*, Oslo 1994

- McGinn, Colin: *Ethics, Evil, and Fiction*, Oxford 1997
- McHale, Brian: *Constructing Postmodernism*, London/New York 1992
- Myskja, Bjørn K.: *The Sublime in Kant and Beckett*, Berlin/New York 2002
- Sandqvist, Tom: *Bilden är i bilden. Estetisk teori og praktik i det postmoderna fältet*, Stockholm 1992
- Schaanning, Espen: *Modernitetens oppløsning. Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*, Oslo 2000
- Simonsen, Terje G.: "Innledende essay". I: Martin Buber: *Jeg og Du*, Oslo 2003, s. vii–liv
- Skei, Hans H.: *På litterære likeplasser. Studier i moderne metafiksjonsdiktning*, Oslo 1995
- Svendsen, Lars Fr. H.: *Ondskapens filosofi*, Oslo 2001
- Thurah, Thomas: *Så hvad er et menneske?*, København 2002
- Tønseth, Jan Jakob: "Epilog". I: Emmanuel Levinas: *Underveis mot den annen*, Oslo 1998, s. 193–196
- Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London/New York 1984
- Aarnes, Asbjørn: "Den annens ansikt". I: Emmanuel Levinas: *Underveis mot den annen*, Oslo 1998, s. 157–163